الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس ـ مستغانم

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

الخصائص الأسلوبية في شعر "محي الدّين بن عربي"

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالبة:

نادية طهار

بإشراف الأستاذ الدكتور:

محمد عباسة

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور سليمان عشراتي .... رئيسا

الأستاذ الدكتور محمد عباسة .... مشرفا ومقررا

الأستاذ الدكتور علي ملاحي .... عضوا مناقشا

الأستاذ الدكتور خناته بن هاشم .... عضوا مناقشا

الأستاذ الدكتور جيلالي بن يشو.. عضوا مناقشا

الأستاذ الدكتور محمد قادة ....عضوا مناقشا

2010 - 2009

مقدمة:

إن المتتبع للدراسات النقدية العربية الحديثة، يلحظ غزارة الأبحاث المقدمة بشأن الأدب الصوفي عامة والشعر الصوفي خاصة. ففي ظل تحول المفاهيم عن الشعر ولغة الشعر، استرجع الشعر الصوفي مكانته المفقودة في التراث النقدي والبلاغي. وليست عودة الخطاب الصوفي في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة إلا تعبيرا عن حاجة الفرد العربي إلى ذلك الجانب الروحي المشرق من تراثه ومن كيان الإنسان في سموه وترقيه بحثا عن آفاق فكرية أكثر مددا وأوسع احتضانا. ويعد "الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي" من أعظم الذين شيدوا هذه الآفاق ووسّعوا فيها على الإطلاق في التّراث العربي الإسلامي. وإن أصالته لا تكمن فقط في القوة البنائية لفكره، وإنما في الغنى الفائق لتجربته الصوفية الفذة، فصّلها في مؤلفاته وأجملها في تجربة شعرية متوجة بديوانين هما "ترجمان الأشواق وذخائر الأعلاق" و"الدّيوان الكبير". وباعتبار التجربة الصوفية عند "الشيخ الأكبر" تجربة جمالية فإن التعبير عنها لم يكن إلا بأسلوب شعري متميز حققه التوظيف المدهش للغة. وانطلاقا من هذا التصور انبثق موضوع بحثنا متمثلا في:

"الخصائص الأسلوبية في شعر "محي الدّين بن عربي".

لقد نبع اختيارنا للنتاج الشعري من بين الكم الهائل من مؤلفات الشيخ لما وجدناه في شعره من عذوبة الكلمة، وحيويّة دلالتها يأتي الشاعر بها طائعة للتعبير عما يتجلّى له من جمال وجلال في الوجود، وهو ينفذ من خلال (الكلمة) إلى أغوار النفس، ويعزف بها على

أوتار القصيدة فيشدّ انتباه المتلقي إلى بنائها قبل أن تكشف عن أسرارها. ويمكن الجزم بأن شعر " إبن عربي" ليس إلا خلاصة فكره الصّوفي الواسع.

يسعى هذا البحث إلى دراسة الخصائص الأسلوبية وجمالياتها الشعرية في شعر "محي الدين بن عربي" ولاستخلاص هذه الملامح الأسلوبية يحاول البحث أن يفكّك مكونات الخطاب الشعري ويحلّل بناه اللّغوية ويؤول أبعاده الدّلالية ووظائفه الفنيّة، ويشير إلى رؤاه ومقاصده.

يأتي بحثنا إذن، في سياق الدراسات الأسلوبية التي تهدف من خلال جهازها الإجرائي إلى تحليل الخطاب الأدبي، وتحديد العلاقة الرابطة بين ما هو حدث تعبيري وما هو مدلول لهذا الحدث في صياغته اللّغوية ونسيجه الأسلوبي. وهي أي- الأسلوبية- تفكك من خلال ذلك الخصائص اللّغوية التي يتحوّل بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى إحداث وظيفته التأثيرية والشعرية. فتكشف عن البعد الوظيفي للأنساق اللّغوية وكيفيات التشكيل الجمالي للغة الخطاب الشعري وما يجعله مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي وظيفة التعبير ويمارس على المتلقي وظيفة تأثيرية مثيرة للذّة الفنيّة.

إن الأسلوبية التي نهتدي بها في تحليل الخطاب الشعري نهدف من خلالها إلى البحث عما يتميّز به شعر "محي الدين بن عربي" من خصائص أسلوبية، وضبط المكوّنات التي تجعل منه كلاما مفارقاً للمرجع وخارجاً عن المألوف. وفي هذا السياق كان لا بد من رصد الإمكانات التعبيرية وإشهار تقنيات الاستعمال الأسلوبي للخطاب ونسيج البُنَى اللّغوية

فيه، ولضبط هذه الخصائص الأسلوبية في شعر "ابن عربي" اعتمدنا الظواهر المهيمنة لمقاربة مكوّنات الخطاب الشعري علميا وموضوعيا.

إن تركيزنا على النص لا يعني إغفال أمر المبدع مثلما هو الشأن في الدراسات البنيوية، ولكن معناه ألاَّ نجعل طبيعة الخطاب وفنية أسلوبه مشدودتين إلى المؤلف فقط. فإذا كانت الرسالة وليدة لمبدعها وخالقها فإن الأسلوب هو وليد هذه الرسالة. إذ إن آليات تحليل النص وفق المنهج الأسلوبي تعمل على تفكيك البنى اللغوية للخطاب ودراسة علاقاتها الداخلية المتشابكة فيما بينها، وما تخلقه من دلائل شعرية وإيحائية بحثا عن مقصدية المخاطِب، فلا يمكن بحال من الأحوال بتر العلاقة بين الخطاب ومبدعه، ذلك أن الخطاب الأدبي، عادة ما يمثل رؤى منشئه للوجود من حوله، ويعبر عن موقفه إزاءه بلغة تزدحم فيها المعاني وتتكاثف، مهمة الدارس الأسلوبي هو الإسفار عنها دون إغفال للأثر الذي تتركه البنى التعبيرية والتصويرية في المتلقي. هذا النسيج اللغوي الخلاق، يتولد عنه أسلوب النص الذي لا ينفصم عن مؤلفه ولا يستغني عن متلقيه، لذلك اعتمدنا في تحليلنا الأسلوبي على المزاوجة بين أسلوبيات عدة منها **الأسلوبية الفردية** القائمة على ربط علاقات التعبير اللغوي بالمبدع، وهذه الأسلوبية تبدأ باللغة وأساليبها المختلفة وتنتهي بنفسية الذات ورؤيتها للعالم من حولها. و**الأسلوبية التعبيرية** التي تركز على المضمون الوجداني للغة. و**الأسلوبية الإحصائية** التي تتوسل الإحصاء في دراسة الأسلوب إحصائياً، سعياً وراء الدقة والموضوعية. و**الأسلوبية البنيوية** التي تنظر إلى النص على أنه بنية لغوية خاصة يستمد الخطاب قيمته الأسلوبية من هذه البنية ومن أثرها على المتلقي.

وفي رحلة البحث الشاقة والممتعة في آن مع شعر "الشيخ الأكبر" رحنا نستأنس بمجموعة من المراجع التي تناولت بالدراسة والتحليل التراث الفكري والأدبي "لابن عربي" نستنير بها غوامض فكره وتعالي لغته. ومن أهم هذه المراجع نذكر "الكتابة والتصوف عند ابن عربي" لخالد بلقاسم، "هكذا تكلم ابن عربي" لنصر حامد أبو زيد، "الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي" لهنري كوربان، "شعرية النص الصوفي قراءة في مضارب التأويل" لخناتة بن هاشم أطروحة دكتوراه، "الفتوحات المكية" لابن عربي، وكذلك المعاجم التي تناولت اصطلاحات الصوفية بالشرح والتفسير، "كاللّمع" للسراج الطوسي وغيرها. وفي مجال التنظير الأسلوبي الذي مهدنا به بحثنا فقد كان اعتمادنا واضحا على كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي لاحتوائه على خلاصة الرؤى الأسلوبية عند الغرب والعرب على السواء.

أما عن منهجية الدراسة فقد اقتضت طبيعةُ البحثِ تقسيمَه إلى مدخل وأربعة فصول وخاتمة.

ولأن بحثنا يندرجُ ضمن الدراسات التطبيقية ارتأينا أن يكون المدخلُ معبراً نظرياً للأسلوبية والأسلوب تناولنا فيه ظهورَ الأسلوبية ومفهومَها وعلاقتَها بالبلاغة والاتجاهاتِ التي تفرّعت عنها، مع إبراز أهميّتها وعلميتها، والمنهجية التي تتبعها في تحليل الخطاب الأدبي. وناقش أهمَّ المفاهيم للأسلوب من أجل بلورة مفهوم لللأسوب نستقرُّ عليه أثناء بحثنا.

جاء عنوانُ الفصل الأول **ظهور الشعر الصوفي وعوامل تطوره** حاولنا في هذا الفصل أن نؤرخ للشعر الصوفي وأهم المراحل التي مرّ بها، وفي سعينا إلى إبراز أهمية الشعر بالنسبة للتجربة الصّوفية توقفنا عند بعض المفاهيم الشعرية قديما وحديثا وبحثنا عن مكانة الشعر الصوفي في خضم هذه المفاهيم، ثم توّجنا هذا الفصل بترجمة لحياة الشيخ الأكبر ومذهبه الرّوحي ختمناه بمفهومه للشّعر. أما تنوع عناصر هذا الفصل فيربطها التأريخ للشعر الصوفي ومفهوم الشعر من جهة وإجابة على جزء من إشكاليتنا العامة تتمثل في التأكيد على جمالية الشعر الصوفي.

وفي الفصل الثاني بدأنا دراستنا التطبيقية، تناولنا في هذا الفصل **البنية الإيقاعية في شعر "ابن عربي"**، تتبعنا مدى اعتماد نصوص الشاعر الجانب الموسيقي في بناء أسلوبها وتعرّضنا في هذا المسار إلى مختلف الظواهر الإيقاعية من أوزان، وقوافي، وتراكم صوتي، وتكرار، وتجنيس وترصيع، مع إثبات مفاهيم هذه العناصر بالرّجوع إلى المصادر المتخصّصة.

ثم تدرّجنا من الصّوت إلى الكلمة فكان الفصلُ الثالث **المعاجم وحقولها الدلالية،** فرصدنا أهمّ المعاجم المهيمنة على قصائد الشاعر، وبحثنا في وظائفها الجمالية والدّلالية، وخصائصها الأسلوبية. وباعتبار الانزياح عنصرا هاما في الدراسات الأسلوبية فقد ركزنا اهتمامنا في كيفية اختراق – هذه المعاجم – لدلالاتها المألوفة وهي تدخل معمارية البناء الشعري أولا والصوفي ثانيا، ينزل بها الشاعر في محطة تتشابك فيها مدلولاتُ الدوال وتتعقد

لا يفكها إلا من لزمها وألِفَها. ولا نقصد هنا القبض التام عليها، لأن جمالية الكلمة في حضرة الشعر أن لا تنفك دلالاتها وإيحاءاتها، وإنما بلوغ بعض من إيماءات النص ومعانيه.

أما في الفصل الرابع: فقد تتبعنا **البنية التركيبية وخصائصها الأسلوبية**. وقسمناه إلى قسمين:

قسم تناولنا فيه **البنية التركيبية النحوية** وركزنا على الأبنية النحوية المتواترة والتي تمثّل ملمحاً أسلوبيا، تتجاوز فيه الجملة استعمالها النحوي إلى استعمال أسلوبي.

وقسم آخر خصَّصناه **للبنية البلاغية** بحثا عن قسط الصّور البلاغية وحظِّها في النصوص الشعرية "لابن عربي"، وربما يوحي كلامنا إلى زهد هذه النصوص الصوفية في الأساليب البلاغية وهو الأمر الذي تقرّه أغلب الدراسات في هذا الشأن. وبالرغم من ذلك لم نفرّط في البحث عن كيفية تشكيل لغة الشاعر المجازية وأهم خصائصها الأسلوبية مع النظر في مفهوم الصورة الشعرية.

وننوه إلى أن هذا التَّقسيمَ جاء لغاية منهجية بحتة، لأنه كثيرا ما تتقاطع المستويات في الخطاب الشعري الواحد، بل إنّ الدراسة الأسلوبية لا تعالج النص إلا في شموليته، لذلك لا نغفل مستويات الخطاب الأخرى أثناء تحليلنا، وإن كان تركيزنا على مستوى معين حسب ما يتطلبه الموضع من البحث.

وكانت **الخاتمة** حوصلة للنتائج التي توصلنا إليها خلال الدراسة والتحليل، وإجابة موجزة للإشكالية التي طرحناها في مقدمة عملنا.

أمّا مدونةُ البحث فإنها اعتمدت ديواني "محي الدِّين بن عربي"، هما "ترجمان الأشواق وذخائر الأعلاق" و"الديوان الكبير". وتتنوع مكتبة هذه الدراسة بين مراجع ومصادر تراثية وأخرى حديثة تبعا لطبيعة موضوع البحث الذي تتلخص مدونته من التراث الشعري الصوفي – كما هو معلوم– بمقاربة أسلوبية لا جدال في جدّتها وحداثتها.

في الأخير، فإنه إقرارا بالفضل واعترافا بالجميل أوجّه شكري الجزيل إلى أستاذي الكريم المشرفِ على هذا العمل "الأستاذ الدّكتور محمّد عبّاسة" الذي تحمّل مشقة التوجيه والاعتناء بهذا البحث، أشكره شكرا خاصا وخالصا على صبره وعلى عطائه الفكري والإنساني، فله منِّي كلّ التقدير والامتنان. كما أوجه شكري الجزيل إلى أعضاء اللّجنة المحترمة التي تتولى هذا العمل بالتصحيح والتقويم سعيا لاكتماله.

وفي هذا المقام، أقِرُّ كذلك، بتقديري وامتناني لأساتذتي بجامعة تيزي وزو وجامعة الجزائر وأشكرُ كلَّ زملائي بجامعة مستغانم، أخصُّ بالذّكر الزُّملاءَ الإخوة بقسم اللغة العربية وآدابها، وأسأل الله أن يجزيَ خيراً كلَّ من مدّ لي يدَ العون لإتمام هذا ا

والله وليُ التَّوفيق.

المدخل

1- الأسلوبية ظهورها، مفهومها و مجالها:

تميزت الدراسات اللغوية والأدبية الحديثة، بظهور نظريات جديدة وولادة مناهج عديدة، مشتركة في أصولها – ونعني بذلك اللسانيات العامة– ومختلفة في مجالاتها، وكانت وجهة بعض هذه المناهج الخطاب الأدبي، يعد علم الأسلوب أو الأسلوبية "Stylistique" أحدا منها.

ولعل أولَ من أطلق مصطلحَ الأسلوبية – كما يشير إلى ذلك بيير غيرو –pierre guiraud– هو "فون درجابلنتس von dergablentz (1875) وقد أطلقه على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية في النصوص الإبداعية، أوهي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب، و ما يؤثره في كلامه عما سواه، لأنه يجد هذه الكلمات وهذه التراكيب أكثر تعبيرا عن أحاسيسه وأفكاره ورؤاه[1].

إذا كانت كلمة أسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا أوائل القرن العشرين. وكان ذلك مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك؛[2] وعليه فإن منبع الأسلوبية هو علم اللغة الحديث الذي أسّسه "فيردنان ندي سوسور"F. De Saussure" وحمل مشعله "شارل بالي charles

---

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث، ج 1، دار هومة، (د ط)، ص 167.

[2] – ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيا و التطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع، 200، عمان، الأردن، ص 38، 39.

bally." وإذا كان أستاذه منكبّا على دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها فإن ما لفت انتباه تلميذه، هي ظاهرة الكلام، وبالكلام يرتبط الأسلوب. وفي عام 1902 يكون "بالي bally " قد أسس وأصّل القواعد النهائية لعلم الأسلوب في كتابه "دروس في الأسلوبية الفرنسية traités de stylistique française". ويدرس علم الأسلوب عنده العلاقة بين الصيغ والفكر، أي البحث عما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية، وهي تتكشف في اللغة التلقائية قبل أن تبرز في اللغة الأدبية. وهكذا فإن الأسلوبية في حقيقة أمرها لم تكن في نشأتها الأولى سوى أسلوبية لسانية.[1]

وفي مسار هذا العلم وتطوره، أصيبت الدراسات الأسلوبية بتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات وهي الأزمة كشف عنها "ماروزو" marouzeau سنة 1941، وإرادة منه في تجاوزها نادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود وأدرجها ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة.[2] وقد ظلت الأسلوبية لسنوات عديدة تبحث عن استقلاليتها وتميزها عن العلوم التي انحدرت منها أو التي تشترك معها في موضوع بحثها، ولئن تحقق لها ذلك فخُصّصت لها دراسات نظرية مستفيضة، وانتُهجت بها أبحاث كثيرة لمقاربة النصوص الإبداعية، إلا أنها لا تزال ملتبسة في بعض الدراسات التطبيقية، غير محددة المعالم، فحينا تختلط بالنقد وأحيانا تذوب في البلاغة.

---

[1] – م. دي لاكروا (M. Delacroix): الأسلوبية، مفهومات في بنية النص .اللسانية الشعرية الأسلوبية التناصية تر: وائل بركات، ط1، دار معهد للطباعة والنشر و التوزيع، 1996، دمشق، سوريا، ص 67.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، ص 22.

وتحديدا للمصطلح فإن أغلب الباحثين يتفقون على أن علم الأسلوب أو الأسلوبية أو الأسلوبيات هو ترجمة لمصطلح Stylistique، و كان المسدي" سباقا إلى ترجمته، ويرى أن مصطلح "الأسلوبية" مكون من ثنائية أصولية، سواء في اللغة اللّاتينية وما تَوَلَّد في مختلف اللغات الفرعية لها، أو في اللغة العربية. إنه يتكون من دال مركب جذره "أسلوب" style ولاحقته "ique ية". فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، أما اللاحقة فتختص بالبعد العلماني العقلي، أي الموضوعي. وفي كلتا الحالتين يمكن تفكيك مدلوليْه بما يقابل علم الأسلوب".[1]

وتجدر الإشارة إلى بعض الترجمات العربية للأسلوبية Stylistique ومن بينهم "سعد مصلوح" الذي يترجمه إلى "أسلوبيات" لأنه في نظره أخصر وأطوع في التصريف. كما أنه جاء على سنة السلف في صك المصطلحات الشبيهة بالطبيعيات والرياضيات، ويتسق مبناه مع مصطلحات حديثة كاللسانيات والصوتيات.[2] أما "صلاح فضل" فيترجمه إلى "علم الأسلوب". ويبقى مصطلح الأسلوبية المصطلح الرائج والشائع بين أغلب الباحثين ترجمة وتأليفا، وليس هناك اختلاف بشأن تحديد طبيعته، إذ يتفق الجميع على أن علم الأسلوب هو الدرس العلمي للأسلوب الأدبي.

إن الأسلوبية عند مؤسسها الأول "شارل بالي" "C-Bally" تُعنى بالبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة. وتدرس الأسلوبية هذه العناصر من خلال محتواها

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ص 34.

[2] – سعد مصلوح: مشكل الثقافة بين البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، عدد 59، 1990، جدة السعودية، ص 821.

التعبيري والتأثيري، إنها تبحث في كل ما تتضمنه اللغة من وسائل التعبير تبرز من خلالها المفارقات الوجدانية والجمالية والاجتماعية؛ وهي تظهر في اللغة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني.[1] والمتكلم حسب "بالي" قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردّها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم.[2]

ولا يختلف (J.Mounin عن "بالي" في اهتمامه بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية. حيث يتحدد مجال الأسلوبية عنده في تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، ويسميه "التشويه". ويقصد به الانحراف الذي يصيب الكلام، والذي يحاول أن يصيب سامعه بضرب من العدوى.[3] أي اختيار المتكلم للوسائل اللغوية ينقل من خلالها انفعاله للمخاطَب.

أما الأسلوبية عند M.Riffaterre فتهدف إلى الكشف عن العناصر المميَّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى المخاطَب، والتي بها يستطيع أيضا، أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك، أي البحث عن العناصر التي يؤثر بها في المتلقي. ويرى "ريفاتير" أن إنكار القيمة الأسلوبية لبنية من بنى النص أو ظاهرة من

---

(1) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضري، ط1، 2002، ص34. وينظر كذلك نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1ص 60

2- عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ، ص 40

3- المرجع نفسه، ص 41.

ظواهره قد يدل على وجود تلك القيمة. فإذا كانت ظاهرة من الظواهر المفقودة في النص متسببة في انفعال المتلقي تصبح إذ ذاك جزءا من بنيته الأسلوبية.[1]

ويحدد "صلاح فضل" الهدفَ الحقيقيَّ لعلم الأسلوب بأنه البحث عن العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات، عبر التعبير الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة، بحثا يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها.

ويلخص "المسدي" هدف الأسلوبيين عامة، في أنهم يرمون إلى "تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية."[2] فهدف الدراسة الأسلوبية إذن، هو الكشف عن الطاقات الفنية الكامنة في النصوص الإبداعية والتي تجعل منه كلاما نوعيا مفارقا للمرجع وخارجا عن المألوف.

2- اتجاهات الأسلوبية:

اتجاهات هذا العلم مختلفة ومتباينة من باحث لآخر، وهي غير ثابتة العدد فعلى سبيل المثال يرى "Georges Mounin" بأن في الأسلوبية ثلاث اتجاهات "أسلوبية اللغة" "أسلوبية المقارنة" و"الأسلوبية الأدبية". في حين حصرها "Pierre Guiraud" في أربعة أقسام هي:

---

[1] ينظرM.Riffaterre: Essais de stylistique structurale, trad.Daniel Delas, éd Flammarion 191, Paris p 117.

[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص36.

أسلوبية وصفية أو تعبيرية بزعامة "بالي Bally " أسلوبية نفسية تعنى بنفسية الكاتب ويترأسها "ليو سبيتزر Léo Spetezer "، وأسلوبية وظيفية مجالها هو وظائف اللغة ونظريات التواصل، ويأتي على رأسها "Roman Jacobson" والقسم الرابع هي الأسلوبية البنيوية والتي أصّلها "Michael Riffaterre".

وبين مصنف وآخر لاتجاهات الأسلوبية، يحظى هذا العلم بجهود معتبرة في الدراسات والأبحاث سواء كانت غربية أو عربية، خصوصا حول أهم اتجاهات هذا العلم. ونتطرق في هذا السياق إلى أكثرها شهرة وهي أسلوبية تعبيرية وأسلوبية نفسية وأسلوبية بنيوية، وأسلوبية إحصائية وكلها اتجاهات حاولت الخروج بتحليل الخطاب الأدبي إلى مجال الدراسة الموضوعية المتأنية، والتحليل العلمي المقنع.

أ- الأسلوبية التعبيرية:

تطرقنا في صفحات سابقة إلى المجال الذي تعنى به الأسلوبية عند بالي bally وتحت هذا العنصر كان لزاما علينا أن ندرج الأسلوبية التعبيرية لاعتبارها الاتجاه الأول في هذا العلم.

يعرّف بالي الأسلوبية بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي، من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية، من خلال اللغة، وواقع اللغة

عبر هذه الحساسية".[1] وجدلية العلاقة بين اللغة والشعور عند "بالي" منطلقه أن اللغة في رأيه بناء حي، تمتاز بما يمتاز به الإنسان من انفعالية وهدوء وعندما تؤدي اللغة هذه الحياة على هذا النحو تثبت أنها لغة حقيقية وحية.[2]

إن الفكرة عند "بالي" حينما تستخدم في النسق ككلام وفقا لقواعد ووسائل لغوية فإنّها ستمر لا محالة بموقف وجداني معين كالأمل، الصبر، التشاؤم، القلق، فهذا الموقف الوجداني هو بيت القصيد في عملية التحليل الأسلوبي.[3] وبالي إذ ينطلق من أن اللسان يعبر عن الفكر وعن المشاعر رأى أن مصطلح المشاعر هو الذي يشكل الموضوع الخاص للأسلوبية.[4]

إن نظرة "بالي" قائمة على منهج استقصائي يدور حول أبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي تجسدها في النص[5] والتي من خلالها يكشف عن الأساس الوجداني المؤثر في أسلوب المتكلم أو الكاتب ويتضح في الكلام ما يسمى بالأثرين: الطبيعي والمنبعث[6]، فالآثار الطبيعية تمثلها العلاقة الطبيعية الناتجة عن وبين

---

[1]– صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، القاهرة، ص 15.

[2]– عبد العاطي كيوان: الأسلوبية في الخطاب العربي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 2000، القاهرة، ص 17، ص 18.

[3] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980، ص 146.

[4]- أوزوالد ديكرو وجون ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد،تر: منذر عياشي، ط 2، المركز الثقافي العربي، 2007، الدار البيضاء، ص 167.

[5]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص60.

[6]– عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 146–147.

الشكل والمضمون أو الصورة والموضوع، وبين الصوت والمعنى،[1] في حين أن الآثار المنبعثة هي نتاج مواقف حياتية وتستقي أثرها في التعبير من الجماعة التي توظفها، حيث لكل كلمة وتركيب حالتهما اللغوية والاجتماعية الخاصة بهما، ولكل مجال وميدان لغته، فالأسلوبية التعبيرية هدفها هو تقصي الطاقة التعبيرية وقيمها الكامنة في اللغة. والملاحظ أننا مع "بالي" ما نزال بعيدين عن أسلوبية الذات قريبين من أسلوبية المنظومة، إذ إن هدف الرجل كان يكمن في توخي العبارة كمنظومة لغوية شحنت عاطفة مقابل منظومة لغوية تقوم على العقل أو تعبر على الفكرة كما هي.

ورغم أهمية هذا الاتجاه إلا أن عدم اعتنائها بالنصوص الأدبية وجماليتها كانت الثغرة التي نفذ منها أتباع بالي إلى نقده وتقويمه وسلكوا مسالك أخرى، وأدى ذلك إلى ظهور اتجاهات عديدة في هذا العلم.

ب- الأسلوبية النفسية أو التكوينية:

تهدف الأسلوبية النفسية إلى الكشف عن العلاقة الموجودة بين وسائل التعبير والفرد، ويعود ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته. وهي - الأسلوبية النفسية- "تعنى بمضمون الخطاب ونسيجه اللغوي مع محاولتها الكشف عن نفسية منتج هذا الخطاب.

وينسب هذا الاتجاه إلى "ليو سبيتزر Léo Spitzer" الذي كان متأثرا "بكارل فوسلر carl vossler" وقد قدم هذا الأخير دراسة بعنوان "أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة"

---

[1] المرجع نفسه، ص148.

سنة 1904 حاول أن يصل في هذا الكتاب إلى حل ينقذ علم اللغة من العقم، فجعل مجال دراسته شخص المتكلم في علاقته باللغة.[1]

إن أسلوبية "سبيتزر" تهتم بكشف نفسية المبدع ورسم ملامح هذه النفسية، فهي تعنى بظروف الكتابة ونفسية الكاتب. وتتكئ في ذلك على الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصيلة لكاتب معين، فهو اتجاه يتميز باصطناع الحدس والشرح والتأويل،[2] لكن هذا لا ينفي اهتمام المتتبعين لهذا الاتجاه بالبنى الجمالية والثقافية للنص، فقد استعان "سبيتزر" بعلم الدلالة التاريخي لتقصي الكلمة المفتاح في النص المراد دراسته. لأن ذلك "يتيح للباحث فهم شخصية الكاتب ويتيح له أيضا التعمق في الكلمات نفسها التي يستعملها كاتب ما في حقبة زمنية معينة، وهذه الكلمات يمكن أن تصبح موضوعا للدرس والتحليل، فالكلمة في رأيه تحمل في عمقها شخصية الكاتب وبالتالي حضارته بل ثقافته تلقائيا على شخصيته، فالأسلوب الفردي يتفرع من ماهية جماعية."[3]

تقوم الاسلوبية النفسية على مبادئ حدسية أبرزها:

1. معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
2. الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
3. التعاطف مع النص ضروري للدخول على عالمه الحميم.**[4]**

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 68.
[2] - رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ص 39.
[3]- نور الدين السد : المرجع نفسه، ص 73.
[4] – نفسه، ص82.

لقد وجهت انتقادات جمة لهذا الاتجاه يلخصها "حمادي صمود" في عدم قدرة هذه المبادئ على البعد الإجرائي التقني الذي يخلص المقاربة من الذاتية والعناصر التي تختار في الغالب مدخلا إلى باطن النص عناصر تستعصي على الضبط، وتبقى أهميتها رهينة المكانة التي يمكن أن تحتلها في القاع التخييلي للناقد، ومن مآخذ أصحاب هذا الاتجاه في نظر "صمود" أنهم لا يستطيعون تبين المراحل التي تتم حسبها عملية القراءة،[1] كما أن التركيز على الكلمات المفاتيح قد تغفل عناصر النص الأخرى وبالتالي تبقى نتائج الدراسة غير قريبة من الموضوعية المنشودة.

ج- الأسلوبية البنيوية:

يعمد هذا الاتجاه إلى استخدام مصطلح "البنية structure" وهو من خلال ذلك يؤكد انتماءه إلى اللسانيات الحديثة. وأن القيمة الأسلوبية للعلامة لابد أن تنتمي إلى الجدولين، جدول الاختيار وجدول التوزيع أو التأليف.

تُعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التناقض والتكامل بين العناصر اللغوية المكونة للنص، وبدلالاتها وإيحاءاتها التي تنمو بشكل متناغم.[2] وترى – الأسلوبية البنيوية – أنّ المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية تمثلها اللغة ونمطيتها ووظائفها، فهي – أي الأسلوبية البنيوية – لا تفصل الأسلوب عن الخطاب الأدبي اللغوي كرسالة تقوم

---

[1] - حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط1، الدار التونسية للنشر، 1988، تونس، ص126.

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 83.

بوظائف إبلاغية للتواصل بين النّاس وحمل المقاصد إليهم، فالظاهرة الأسلوبية منوطة ببنية النص لا أكثر، والعبارة عندها تحوي مستويين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، والثاني يمثل مقدار الخروج عن هذا النمط المتعارف عليه، كالخروج عن القواعد أو استعمال تراكيب نادرة[1]. إنها- الأسلوبية البنيوية - تركز على المعاني المبتكرة النابعة من مناخ العبارة والمفردات.

ويقر الباحثون أن هذا الاتجاه قد تأصل بفضل بحوث ودراسات "ميشال ريفاتير" النظرية والتطبيقية على حد سواء، ولدراسة الظاهرة الأسلوبية يمر الباحث بمرحلتين:

مرحلة الوصف ويسميها ريفاتير مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتر طمأنينته اللغوية.

والمرحلة الثانية هي مرحلة التأويل والتفسير للظواهر الأسلوبية الواردة في النص من أجل الغوص فيها وفك مغاليقها.[2]

الأسلوبية التي جاء بها "ريفاتير" فإنها تحاول أن لا تهمل دور القارئ، إذ تعتبره لبنة مهمة في عملية التواصل. كما تعوّل عليه في تمييز الوقائع الأسلوبية المتواترة في النص، ولأجل ذلك اقترح ما اصطلح عليه "بالقارئ المعمدة" ArchiLecteur والذي تنحصر فائدته في تعيين الوقائع الأسلوبية، وهو ليس قارئا معينا بل مجموع الاستجابات للنص التي يحصل عليها الباحث من عدد من القراء. ويقرر ريفاتير أن استجابة القارئ المعمدة لا تعني

---

[1] عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 155.

[2]- المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص85، 86.

الباحث الأسلوبي كاستجابات قيمية، بل إن أحكامه بالاستحسان أو عدمه يجب إسقاطها من الحساب، وهو يكتفي بالإشارة إلى تعيين هذه الوقائع الأسلوبية بينما يبقى تفسيرها مهمة الباحث الأسلوبي نفسه ونجاحه في هذا التفسير مرهون بإدراكه للبنية الأساسية للنص.[1] إن الأسلوبية البنيوية عندما تتناول الظواهر تناولا مباشرا كما هو الشأن في عملية الرصد تسعى من ورائه إلى تقصي القوانين الكامنة وراء تلك الظواهر، وبذلك يخرج الدرس الأسلوبي من المقاربة الآلية إلى المقاربة النوعية الجمالية. والأدب في منظور هذا الاتجاه محوره الأساسي هي اللغة، و ينظر إلى النص على أنه يشكل بنية خاصة أو جهازا لغويا يستمد الخطاب قيمته الأسلوبية منه، فالأسلوبية البنيوية تتناول الخطاب الأدبي في ذاته، مستفيدة في ذلك من أسس منهج البنيوية الحديث، فتدرس العناصر اللغوية كأبنية متكاملة، تحكمها علاقات تحقق لها نظامها وتؤسس لها بنيتها الشمولية الكبرى.[2]

إن علم الأسلوب أو الأسلوبية علم قائم بذاته، له مقوماته وأسسه وأدواته الإجرائية، مما جعل ثلة كبيرة من العلماء والباحثين الغربيين والعرب يتبنون هذا العلم أمثال: "جاكبسون Jakobson " وريفاتير" وسبيتزر و" كراسو cressot " وعند العرب أمثال "عبد السلام المسدي و الهادي الطرابلسي"، "ومنذر عياشي" و"محمد عبد المطلب" وغيرهم كثيرون. وكما لهذا العلم رواده كان له كذلك اتجاهاته المتمثلة في الاتجاه التعبيري الاتجاه النفسي والاتجاه البنيوي

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 1، ص 87. وينظر كذالك جون لاينز: " John Layenz" تر: عباس صادق الوهاب، اللغة والمعنى والسياق، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة أفاق عربية الكاظمية، بغداد، 1987، ص 215.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 87.

4- الأسلوبية و البلاغة:

لقد قام علم الأسلوب على أنقاض البلاغة "Rhéthorique" و يشير"عبد السلام المسدي" إلى العلاقة الضدية التي تجمع بين هذين العلمين في أنها علاقة قطيعة وتواصل في آن، يقول: الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، وهي بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا."[1] وعليه يمكن القول بأن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة، من حيث اهتماماتها بذات الموضوع، وهو الأسلوب، إلا أن الأسلوبية تتميز عن البلاغة في أنه علم ينظر إلى الخطاب في شموليته و يبتعد عن إطلاق الأحكام التقييميه والقيمية على أجزاء الخطاب، ويهتم بالظاهرة الأدبية بعد أن يتقرر وجودها. بينما تشير البلاغة إلى العناصر البلاغية المكونة للخطاب، دون البحث فيما تفضي إليه من بناء وتناسق في شكل الخطاب ودلالته.[2]

وبشأن البلاغة وتحولاتها يشير "هنري بليث" في كتابه "البلاغة والأسلوبية" إلى تلك الحركة الرائدة التي قام بها الباحثون في الستينيات من هذا القرن في محاولة لإعادة الاعتبار للبلاغة ولكن بإعادة بناء منهجها. فتحولت البلاغة من إنتاج النصوص حسب قواعد ومعايير ثابتة – شأن البلاغة القديمة – إلى بلاغة حديثة تهدف إلى تحليل النصوص ومن هذا المنظور"بليث" يقارب بين البلاغة والأسلوبية إلى حد التمازج، يقول: "تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي،

---

[1] – جون لاينز: "John Layenz" تر: عباس صادق الوهاب، اللغة والمعنى والسياق، ص 52.

[2] – نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1، (ب ط)، دار هومة، (ب ت)، الجزائر، ص 28.

وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج و تتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها بلاغة مختزلة".[1] وبهذا الرأي تكون الأسلوبية امتدادا للبلاغة ووجها جديدا لها.

إن الأسلوبية بموضوعيتها الخالصة وتركيزها على النص ذاته، وانفتاحها عليه من كل جوانبه المتباينة مع ربطه بمبدعه ومتلقيه، كل ذلك يجعلها تقوم على دعائم قوية لم يقم به الدرس البلاغي القديم، الذي انتهى به الأمر إلى الجمود فكان أن حلت الأسلوبية محله – كما بيناه سابقا– ويؤكد "شكري عياد" نهاية البلاغة القديمة معلنا موتها وأنه أكرم لها أن تدفن، يقول: "لئن كانت جذوة الحياة قد خمدت حقا في هذا الجسد المسجى، إنه لأكرم لنا وله أن نعلن موته، ونواري سوءته في التراب."[2] وغير بعيد عن هذه التصور، يشير " صلاح فضل" إلى موت البلاغة القديمة في الثقافة العالمية، وأنها بعثت تحت تسمية جديدة هي "علم الأسلوب" وهو لا يختلف في تحديده سبب هذا الموت عن الآراء التي عرضناها أعلاه. تتمثل في وقوف البلاغة عند اكتشاف أنواع التعبير، وتسميتها وتصنيفها دون البحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة، مما انتهى بها إلى العقم والتجمد حتى ماتت في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها ما لبثت أن بعثت من جديد تحت

[1]– هنري بليث: البلاغة و الأسلوبية، تر: محمد العمري: ط2، أفريقيا الشرق، 1999، المغرب، ص21، 23.

[2]– شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، 1999، القاهرة، مصر، ص214.

اسم "علم الأسلوب"[1] الذي يهدف إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية" وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الأسلوبية الوريث الشرعي للبلاغة.

أما "محمد عبد المطلب" فإنه يدعو إلى "أسلبة" البلاغة – على حد قوله – "وأنه أصبح محتما أن يتجه البحث في البلاغة القديمة على نحو يربطها بالبحث الأسلوبي الحديث، و الإفادة في ذلك من العناصر الموروثة، التي تمثل في جوهرها قيما تعبيرية، تصلح كأساس "لأسلبة" البلاغة، إن صح هذا التعبير. من هذا المنطلق، كان من المحتم أن تعرض الإمكانات الأسلوبية التي وجدت بشكل أو بآخر داخل مباحث البلاغة لا باعتبارها توصيات وتقنينات ولكن باعتبارها طاقات لغوية داخل نسيج التعبير الأدبي"[2] ومن هنا يكشف الباحث عن نقطة التلاقي بين البلاغة والأسلوبية، على اعتبار أن النص هو المنطلق لكليهما. ومع ذلك يقر بقصور البلاغة في تطورها، حيث وقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها، ولم تحاول الوصول إلى البحث في العمل الأدبي الكامل.

إن أهم ما تتميز به الأسلوبية عن البلاغة هو أن الأسلوبية لا تفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه أو ما يسمى عند البلاغيين القدامى اللفظ والمعنى لأن ذلك الفصل بينهما يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته، وهي ثنائية مصطنعة فندتها العلوم اللغوية الحديثة

5- الأسلوب:

---

[1]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 3، دار الآفاق الجديدة، ، بيروت 1985، ص 365.

[2]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، المقدمة.

الأسلوبية علم موضوعها الأسلوب أو "Style" وهو الكلمة التي اشتق منها مصطلح "Stylistique" فكلمة "Style" مشتقة من الكلمة اللاتينية "Stilus" والتي تعني مثقب يستخدم في عملية الكتابة، كما تعني الريشة أو القلم. ثم انتقلت هذه الكلمة من مجال الدراسات الأدبية، إلى مجال فن المعمار ونحت التماثيل، لتعود من جديد إلى مجالها الأول.[1]

وفي اللغة العربية فإن كلمة أسلوب في معناها اللغوي تختلف عما تعنيه في اللاتينية ففي لسان العرب لابن منظور تعني كلمة أسلوب السطر من النخيل، وكل طريق ممتد هو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، فيقال: أنتم في أسلوب سوء. ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه "[2].

أما عن استعمال كلمة أسلوب في الدراسات العربية القديمة فقد وردت مرة واحدة عند "عبد القاهر الجرجاني، "يقول: "فالأسلوب ضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن قطع من أديمه فعلا على مثل نعل قد قطعها أصحابها فيقال: قد احتذى على مثاله...[3] ويرتبط مفهوم الأسلوب، بمفهومه للنظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وذلك لاعتبارها تنوعا فرديا ولغويا وإراديا ناتج عن رغبة

---

[1] -بيار غيرو: الأسلوب والأسلوبية ، تر: منذر عياشي: مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ت)، ص09.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج1

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراه و علق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ص 45-46.

واختيار ووعي، ومن حيث هو قدرة على التنوع في صيغ نهج وتركيب قائم على إمكانات نحوية، ويرى "محمد عبد المطلب" أن "عبد القاهر" يكاد يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة، وانحرافها عن النمط المألوف"[1].

وإذا وردت كلمة أسلوب مرة واحدة عند "الجرجاني" فإن "حازم القرطاجني" قد خصص لها فصلا في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ويتلخص مفهوم الأسلوب عنده في أنه منحى في الكلام والطريقة فيه، يقول:"وربما اقتفى من له هذه القوة في منحى كلامه وأسلوبه ومنزعه آثار شعراء لم يتواطاوا في مجموع ذلك لكن حسن كلام هذا ولطف أسلوب كلام ذلك ومنزع كلام الآخر، فأخذ هو من كل واحد منهم ما اختص به وبنى على مجموع ذلك كلامه"[2] . ولم يغفل "ابن خلدون" عن تقديم مفهوم للأسلوب ويعتبره "المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالِب الذي يُفرغ فيه... وأن لكل فن من الكلام أساليبَ تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة".[3]

يتلخص مفهوم الأسلوب في التراث النقدي في أن العرب نظروا إلى الأسلوب من زاوية المظهر الذي يخرج فيه، أو الذي يتوهم خروجه فيه، فعدوه الضرب من القول، أو الطريقة، أو المنوال، أو القالب. وإن النقاد القدامى لم يَثبُتوا على اتجاه واحد في تحديد معنى

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 2.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي،

[3]. عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر، 2004، بيروت، ص557.

للأسلوب، فربطوه مرة بالناحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة.[1] ولكنهم أيضا، لم يفتهم الحديث عن الانحرافات السياقية، مثل: التقديم والتأخير والحذف والتكرار والالتفات، وهي ظواهر تركيبية تستحضرها الدراسات الأسلوبية أثناء مقاربتها للنصوص الأدبية.

وفي سياق البحث عن مفهوم الأسلوب عند القدامى، حاول الباحث "يوسف أبو العدوس" أن يقرّب بين طروحات الجاحظ ونظيرتها للمحدثين الغربيين حول الأسلوبية، بالرغم من عدم وجود مصطلح الأسلوب بصيغته هذه لدى الجاحظ، فيرى أن نظريته القائمة على مبدأ اختيار اللفظ، قد توافقت مع ما يسميه الأسلوبيون: "الانتظام النوعي"،[2] ويستند في ذلك إلى تحديد الجاحظ للبلاغة بقوله:" لا يكون الكلام يتسحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك".[3] ونرى أن مفهوم الأسلوب يبقى بعيدا عن مفهوم المحدثين له ما دامت فكرة الفصل بين الدال والمدلول أو بين الشكل والمضمون هي الفكرة السائدة في البلاغة القديمة.

أما اللغويون الأوروبيون فقد قسّموا الأسلوب إلى ثلاثة أقسام وهي: **الأسلوب البسيط و الأسلوب المعتدل أو المتوسط والأسلوب الجزل أو السامي.**

1_ ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق: ص23. وانظر: إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص48 وما بعدها.

2_ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق، ص 24.

3_ عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق: عبد ا لسلام هارون: مصر: ط3: 1968م: ج1: ص14.

فالأسلوب البسيط قريب من لغة المحادثة بنبرته العادية وخلوه من الصنعة ، في حين أن المتوسط مليء بالتكلف والرونق والأناقة ملائم للتعبير عن العواطف المتزنة والأفكار الدقيقة، ليتميز الجزل بنبل الأفكار وعمق العواطف وفخامة الصور ومفرداته ويقول البلاغيون بأن النوع الأول مجاله الرسائل والحوار، والثاني صالح للتاريخ والملهاة في حين يلاءم الجزل المأساة."[1]

وفي العصر الحديث فقد تعددت مفاهيم الأسلوب بحسب الزاوية التي ينطلق منها كل باحث وهذا الناقد الفرنسي "بيفون" "Buffon" يربط الأسلوب بالعبقرية الشخصية قائلا: "الأسلوب هو الرجل أو الإنسان نفسه" باعتبار أن المعارف والمكتسبات أشياء خارجية عن الشخص في حين أن الأسلوب شيء شخصي، والأسلوب من هذه الاعتبارات هو النظام والحركة اللّذان نضعهما في الأفكار فـ "بيفون" يرى أن الأفكار هي مادة الأسلوب.[2] وبهذا المفهوم يكون الأسلوب أشبه بالملامح المجسدة لشخصية صاحب الأسلوب وعليه فإن اللغة في أدائها المميز لدى الكاتب و تكاد تظهر شخصيته لأن الأسلوب يمثل جزءا من ذهن الكاتب نفسه.[3]

أما الذين ربطوا مفهوم الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته أو الرسالة فهم كثيرون، ومنهم "جاكبسون" الذي يعرف الأسلوب "بأنه توافق أو تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع مما يخلق انسجاما بين العلاقات الاستبدالية والعلاقات الركنية حسب

---

[1] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص167.

[2] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

[3] – رجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص127

أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط".[1] ولعل تحديد الأسلوب باعتماد النص هو الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني.[2] ويشير "المسدي" إلى الجهود التي قدمها ريفاتير في هذا العلم، يقول: "إن الذي طور هذا المنظور التعريفي ودنا به من الموضوعية و العلمية هو "ريفاتير" حين يحدد "الأسلوب" اعتمادا على أثر الكلام في المتقبل فيعرّفه بأنه إبراز بعض سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شُوّه النص، و إذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز، لذلك فالمحلل الأسلوبي يجب أن لا ينطلق من النص مباشرة وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله فاقترح ما يسمى بالقارئ المعمدة.[3]– وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك. وما يتميز به الأسلوب هو الفردانية والأصالة (L'originalité) وهو المفهوم الذي يقدمه أمبيرتو إيكوEmberto Eco حين يستعرض تحديد بروست Proust وفلوبير Flaubert للأسلوب على أنه الطريقة التي يبني بها المبدع عمله الفني، إنه – الأسلوب – يصبح نوعا من الذكاء الذي يتحول ويتجسد في المادة (النص). فمن خلال استعمالنا الجديد للوسائل اللغوية تتجدد نظرتنا إلى الأشياء.[4] وهذا الاستعمال غير النمطي للغة هو الذي يفرز أسلوب النص، وغير بعيد عن هذا المفهوم يطرح "جون كوهن John Cohen" تعريفا للأسلوب يتبناه كثير من الباحثين في

---

[1] ةR. Jakobson: Essaie de linguistique générale. éd, de Minuit, 1970, Paris 220

[2]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 61.

[3] – الأسلوبية والاسلوب، ص 83.

[4] Emberto Eco: De la literature, tra: Myriem Bouzaher, Bernart Grasset, Paris, p 208

دراساتهم، خاصة التطبيقية منها، ويتميز مفهوم الأسلوب عنده بسمة سلبية، يقول كوهن:" الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، إنه خطأ ولكنه "خطأ مقصود"[1] وهكذا فإن الانزياح (L'Ecart) في نظر كوهن هو الذي يحدد الواقعة الأسلوبية وتصبح الشعرية مضارعة للأسلوبية "فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري." وهو– كوهن– يوظف مصطلح (le viol) ويقابله في العربية مصطلح الانتهاك أو الخرق، ونقر بأنه ما من دراسة أسلوبية تستغني عن هذا المصطلح.

لقد اجتهد نقاد العرب المحدثون في تحديد مفهوم للأسلوب وهذا "أحمد أمين يعرّفه: "بأنه طريقة الكاتب في التعبير عن الأفكار، واختيار الكلام بما يناسب مقاصد صاحبه. ولا يعتمد نظم الكلام على اختيار الكلمات من ناحية معانيها فقط، بل من ناحيتها الفنية بما تحويه من أفكار ووقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى. وعليه فإنّ الأسلوب عنده هو نظم الكلام وهو تعريف يبدو امتدادا لتعريف القدامى.

أما "أحمد الشايب" فيعرف الأسلوب بهذا القول: "إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات وربما قصروه على الأدب لوحده دون سواه من العلوم والفنون، وهذا الفهم على صحته يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح، وذلك أن الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيى مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى

[1]- جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ط 1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986، الدار البيضاء، ص 16.

نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم."[1] ومنه فإنّ الأسلوب عند "أحمد الشايب" ليس ألفاظا منسقة في السطور بل هو معان تكونُ في العقل قبل التّلفظ بها وقبل كتابتها.

وهذا الاختلافُ في تحديد مفهومٍ واحدٍ ووحيدٍ للأسلوب مردُّه إلى أنّ الأسلوب يمتاز بالفردانية، فالأسلوب هو شيء خاص بالفرد المبدع وشيء خاص بالنص الإبداعي وقوة تستبد بالمتلقي "وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت هذه الركائزَ الثلاثَ (المخاطِب والخطَاب والمخاطَب) أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة، وعلى مبدأ الثلاثية المتعاضدة نعتمد أثناء دراستنا لشعر "محي الدين بن عربي." وإن كان الخطاب الشعري منطلقنا الذي نبدأ منه ومرفأنا الذي نعود إليه.

6- الأسلوبية وتحليل الخطاب الأدبي:

إن المناهج التي قاربت الآثار الأدبية كثيرة ومتباينة، ولكل منهج مفاهيم ومصطلحات يتعامل معها وبها عند دراسته للخطاب الإبداعي، والمنهج الأسلوبي واحد من هذه المناهج وهو قائم بذاته إذ له أدواته وإجراءاته في بحثه عن الظواهر الفنية المتوفرة في النص الأدبي، وبما أن المنهج يعتبر رابطا كليا يحكم الدراسة المقامة على الظاهرة من أولها إلى آخرها، فقد استلزم على المنهج الأسلوبي أن ينطلق في دراسته للظاهرة الأدبية من البنية اللغوية، وتحليلها تحليلا لغويا بغية معرفة أبعادها النفسية وقيمها الجمالية والأسلوبية، ومن

---

[1] أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط15، (د ت)، ص 12 و 13.

ثم النفاذ والتغلغل إلى فكر الكاتب،[1] لأن الباحث الأسلوبي يولي اهتماما لكل عناصر النص، فكل شيء له دلالته في منطق الأسلوبية، حتى طول الكلمة وقصرها، وكثرة الأفعال وقلة الأسماء في الجملة أو الفقرة، وغيرها من الظواهر اللغوية الأخرى فكلها تحمل أبعادا دلالية وتحقق وظائف جمالية يبحث عنها المحلل الأسلوبي، بعد أن يحددها ويحصرها. ومما أكسب الأسلوبية علمية وموضوعية هو توخيها واستعانتها بعلم "الإحصاء" لاتسامه بالدقة والمادية، ويصل البعض إلى "تقييم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص.[2] وبهذا المنظور تكون عملية التحليل الأسلوبي شبيهة تماما بعملية التحليل الرياضي، وهي الدراسة التي يعتمدها "جون كوهن" و"سعد مصلوح".

إلا أن اعتماد الإحصاء لن يكون له كبير فائدة عندما تتحول الدراسة إلى جرد للأرقام و تصبح عند الباحثين غاية لا وسيلة. ويمكن أن يكتفي الباحث بملاحظة الظواهر المهيمنة أثناء معايشته للنص ليشير إليها فيحللها و يؤولها.

تتجلى أهمية التحليل الأسلوبي، إذن، في قدرته على كشف الجانب الجمالي والإبداعي في النص الأدبي، وذلك بعد تجزئة تشكيلاته اللغوية وعناصره وخصائصه الإبداعية وسماته الفنية، وهو ما يعبد الطريق – بتعبير المسدي– للناقد الأدبي حتى يتمكن هذا الأخير من إصدار الأحكام، وذلك بعد أن يكون قد مدّه المحلل الأسلوبي بمعايير

---

[1] فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، 2004، القاهرة، ص43.

[2] جون لاينز: "Jhon Laynz" اللغة والمعنى والسياق، ص 219.

موضوعية، وعليه يكون قد حصل الناقد على تشخيص مسبق لحالة الأسلوب الذي يستند عليه في إصدار أحكامه وآرائه النقدية. وهكذا يكون التحليل الأسلوبي قد ساهم بشكل ما في إثراء الممارسة النقدية.[1]

إن التحليل الأسلوبي يحاول تقصي الأسرار التي مكنت صاحب الأثر من توصيل رؤيته للمتلقي كما يهدف إلى الكشف عن كيفية التعبير عن هذه الرؤية.[2] فمن المعروف أن كل أسلوب يتشكل بالأساس من عناصر حيوية، وعلى الباحث الأسلوبي فحص هذه العناصر والوحدات المشكلة لعبارات وجمل ومفردات النص وتجزيء وحداته إلى أصغر وحدة وهي الصوت أو"الفونيم" بغية دراسة كل مستويات الخطاب. فالمحلل الأسلوبي يرتكز في عملية تشريحه للأثر على ثلاث خطوات تتمثل بداية في قناعة الباحث الأسلوبي بأن النص الذي هو بصدد تحليله جدير بالدراسة وذلك بعد تحقق العلاقة القبلية – القبول– بين النص الباحث، شريطة أن تنتهي هذه العلاقة مباشرة بعد أو عند بدء عملية التحليل حتى يتسم هذا الأخير بالموضوعية.[3] ثم يشرع الباحث بتفكيك عناصر الخطاب الأدبي لاعتبار هذا الأخير "خلق لغة من لغة" فصانع الأدب – عند أعلام الفكر الأسلوبي– ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفنيّ،[4] وعلى المحلل الأسلوبي أن يرصد التجاوزات الموجودة في النص كتكرار صوت ما دون آخر، أو قلب في نظام الجمل، أو ما

---

[1] المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 108. ينظر كذلك رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، نشأة المعارف الإسكندرية، 1993، ص 26 و 27.

[2]– فتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص54.

[3]– فتح الله سليمان: المرجع نفسه، ص50.

[4]- المسدي المرجع نفسه، ص 117.

شابه من تجاوزات وانزياحات أخرى ثم تدوينها بغية إحصاء شيوعها أو ندرتها في الخطاب، فالتحليل الأسلوبي يقوم بمراقبة مثل هذه التجاوزات والانحرافات[1].هذه الخطوة امتداد للخطوة الأخيرة والتي هي بدورها عبارة عن نتيجة حتمية ولازمة لها، وفيها يتم تحديد السمات والخصائص التي تميز أسلوب الكاتب في الأثر المدروس، وهذا التحديد يتم بتجميع السمات الجزئية الناتجة عن عملية التفكيك السابقة واستخلاص النتائج العامة الخاصة بالخطاب ووصف جمالياته، واستكناه مقصدية المخاطِب. ولكي تتحقق موضوعية البحث يرى "محمد عبد المطلب" أنه على الباحث أن لا يفصل بين الشكل والمحتوى حتى لا تكون الأحكام مجحفة في حق المؤلِّف والمؤلَّف.[2] كما أنه لا جدوى من رصد الملاحظات دون ربطها بغاياتها الفنية، ذلك أن العمل الفني بناء عضوي لا تستغني أجزاؤه عن بعضها. وينبهنا "فتح الله سليمان إلى بعض المزالق التي يمكن أن يقع فيها الباحث فيراكم الملاحظات منفصلة وعينات من سمات معلومة ثم ينسى أن كل عمل فني هو كلّ.[3]

ومن خلال العملية الموضوعية التي تتسم بها الدراسة الأسلوبية عند تحليلها للظواهر الأدبية التي يتضمنها العمل الإبداعي، تتضح لنا وتتجلى مجالات هذا العلم الأساسية والتي منها المجال النظري تحاول به ومن خلاله الأسلوبية التنظير للأدب وتفسير أدبية الخطاب

[1] - استن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، بيروت، ص231-232.

[2] - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص289.

[3] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص28.

انطلاقا من مكوناته اللغوية الواردة في نسقه[1]، كما أنها تهدف لإرساء قواعد نظرية تمكّن الناقد الأسلوبي من الولوج إلى عالم النص.

إن الحديث عن المجال النظري يدفعنا للحديث عن نظيره التطبيقي، والذي في خضمه تحاول الأسلوبية ومن خلال المحلل الأسلوبي استنباط سمات وخصائص النص الأدبي من منطلق أنه شكل فني يريد من خلاله المؤلف التأثير في المتلقي. وهذا لا يتحقق إلا بقيام الباحث الأسلوبي بتعرية شاملة للأثر وفق خطوات محددة تبدأ بمرحلة تفكيك النص وتنتهي بمرحلة تجميعه مرورا بدراسة العناصر والوحدات المجزأة دراسة وصفية وموضوعية.

هذا عن خطوات التحليل الأسلوبي، وربما لخصها "ريفاتير" في مرحلتين هامتين من القراءة الأسلوبية وهي مرحلتان أو تمرّ بخطوتين: وصف وتأويل[2]. فالوصف هو المرحلة التي يتم فيها كشف الظواهر الطاغية على النص الأدبي والمميزة له مع تقصي شيوعها من ندرتها مع تعيينها بغية إدراك أوجه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج، والتي عمادها حس القارئ "اللغوي". وهذه المرحلة امتداد لمرحلة التأويل اللاحقة وفي محاولة فهم الخطاب الإبداعي، واستكناه ما هو كامن فيه. والتحليل الأسلوبي يختلف ويتنوع حسب الجنس الأدبي المراد تحليله، فتحليل الأثر النثري مثلا، ليس كتحليل الأثر الشعري.

وقد اعتمدت الكثير من الدراسات العربية الحديثة الأثر الشعري موضوعا لها في التنظير والتطبيق وكانت تستمد مرجعيتها المعرفية في تحليل الشعر من التراث النقدي

---

[1]- استن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص233-234.

[2]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص83.

والبلاغي والعروضي وحتى اللغوي العربي.[1] ومن بعض المناهج النقدية الغربية كالدراسات الأسلوبية والبنيوية والسيميائية. وحظي الشعر برصيد وافر من النقد والدراسات، وربما مردّ هذه الوفرة راجع إلى عراقة الشعر في الثقافة العربية، وما تميز به من دراسات نقدية وبلاغية تناولت جميع مكوناته البنيوية والوظيفية على مرّ العصور.

وحظيت الأسلوبية باهتمام كبير من النقاد العرب المحدثين، جعلوها أساسا لدراساتهم النقدية الشعرية وهذا لتميّزها بالعلمية والموضوعية، وهو ما نفى وأبعد عنها المعيارية التي كانت تتميز بها البلاغة على سبيل المثال، فكانت أغلب دراساتهم قائمة على المنهج الأسلوبي ولكن بطرق مختلفة، وقد كان لكل دارس معاوله في مقاربة الأثر الأدبي حسب ما يمليه عليه النص، ذلك أن الأسلوبية لا تدخل النص بمقاييس ومعايير جاهزة تسقطها على الظاهرة الأدبية ولكنها تحترم خصوصية الخطاب الإبداعي فجاء التحليل الأسلوبي متباينا ومختلفا، وربما كان لكل باحث قناعاته وقدراته المعرفية التي ينطلق منها وينتهي إليها والتي يمر بها قصد تقديم دراسة تحليلية أسلوبية وافية كاملة وشاملة للعمل الذي يتناوله. وهذا لاعتبار الخطاب الأدبي نظام علاقات إشارية ووقائع أسلوبية ذات أبعاد دلالية عميقة، كما أن وحداته تظهر في نسق بنيوي يتحقق من خلالها نسيج النص وبها يحقق وظيفتيه المتكاملتين الإقناع والإمتاع.

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص122.

الفصل الأول:

نشأة الشعر الصوفي

وعوامل تطوره

ظهور الشعر الصوفي:

إن التجربة الصوفية باعتبارها تجربة ذاتية تقوم على الذوق والوجدان تقترب من التجربة الشعرية، لما يحمله الشعر من خصائص الإيحائية، والرمزية، والتلميح فيجعل لها المجال واسعا وفسيحا. والشعر أكبر قدرة على تمثل المعاناة الصوفية، بأسرارها وغوامضها، وكثافتها.[1] فكان ظهور الشعر الصوفي معاصرا لظهور التصوف ذاته. وقد عبر الصوفية الأوائل عن تجربتهم الروحية، ومعاناتهم وحبهم الإلهي شعرا. ومنذ فجر التصوف إلى اليوم يبرز القالب الشعري عند الصوفية أثناء تعبيرهم عن "المحبة الإلهية" التي هي طريق الوصول إلى الله، إضافة إلى ذلك فإن العربي مطبوع على التعبير شعرا، عندما يتعلق الأمر بالأحاسيس والوجدان، ونخص بالذكر موضوع الحب.[2]

يرجع الباحثون ظهور الشعر الصوفي –ومن بينهم عبد المنعم خفاجي– إلى أوائل القرن الثاني الهجري، وذلك على أيدي الحسن البصري وتلامذته من بعده،[3] وقد مر الشعر الصوفي بمراحل زمنية متعاقبة ينمو فيها ويتطور، ويكتسب صبغة خاصة في كل عصر، ويشير الباحث – خفاجي– إلى هذه المراحل محددا مدتها الزمنية، وأشهر شعرائها، وخصائص كل مرحلة تبعا لظروفها التاريخية، والأدبية. فكان أن قسم المسار التاريخي للشعر الصوفي إلى خمس مراحل:

المرحلة الأولى: من سنة مائة (100) للهجرة إلى سنة مائتين(200) للهجرة وهذه المرحلة تشمل القرن الهجري بأكمله والخلافة العباسية في بغداد. وفي هذه الفترة كان

---

[1]– رفيق سليطين: السعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، سلسلة دراسات أدبية، ط 1– مصر العربية للنشر والتوزيع، 1995، القاهرة، مصر، ص 14.

[2]– مجدي كامل: أحلى قصائد الصوفية، ط 1، دار الكتاب العربي، 1997، ص 5.

[3]– عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، (د ت)، القاهرة، ص 167.

الشعر الصوفي أبياتا موجزة وقصائد قصيرة. ومن شعرائها نجد رابعة العدوية (ت185هـ).

المرحلة الثانية: تشمل القرن الثالث والرابع الهجريين، وفي هذه المرحلة حسب الباحث (خفاجي) تطور الشعر الصوفي وازدهر، ومن أهم الشعراء ذكر "أبو تراب عسكر بن الحسين النخشبي (ت245هـ)" و"أبو حمزة الخرساني (ت 290هـ)". ونضيف إلى هذه المرحلة "أبا منصور الحلاج" ولا نبالغ إذا قلنا أنه أشهرهم على الإطلاق، وذلك لما صدر عن شهيد العشق الإلهي– أو مسيح المسلمين كما يحلو للبعض أن يلقبه – من شطحات ومواجد عَجَّلت بمصيره، ولهذا الشاعر تأثير بارز في فكر وشعر "محي الدين بن عربي".

المرحلة الثالثة: من أربع مائة(400)هـ إلى ست مائة(600) هـ والسادس وتختص هذه المرحلة بالتوجه إلى الحب الإلهي، ومدح الرسول والشوق إلى الأماكن المقدسة ومن أشهر شعراء هذه المرحلة يذكر (السهروردي الشامي (ت556هـ) وعبد القادر الجيلاني (ت 561 هـ).

المرحلة الرابعة: تشمل القرن السابع الهجري وهي المرحلة التي بلغ فيه الشعر الصوفي قمة نهضته الأدبية. ومن أعلامه، نجد ابن الفارض ومحي الدين بن عربي، وشعيب أبو مدين التلمساني. وبفضل هؤلاء تخلص شعراء الصوفية من بطش العامة وذلك بالتستر على معانيهم تحت رداء الرمز والإشارة، في تعبيرهم عن وجدهم وفيضهم فاستعملوا لغة الشعر القديم ورموزها الغزلية (كقيس وليلى، ومي ولبنى)، واستحضروا لغة الخمر (كالشرب والسكر، والكؤوس والنشوة). فتوفرت دواعي الإصغاء إليها بتعبير الشيخ الأكبر، ثم من إيمان هؤلاء بقدرة الشاعر الصوفي على تطويع اللغة وتوجيهها للتعبير

عن تجربته الروحية الجمالية، وذلك بعدم التوقف على ظاهر معاني الألفاظ، وبذلك تمكنوا ولو بالنّزر القليل من إخراج الشعر الصوفي من عزلته التي كانت سببا في تهميشه في الشعرية العربية القديمة، إلى مجال أوسع وأرحب مما كان عليه في المراحل السابقة، وإن لم ينل بعد مكانته المستحقة، ولم ينظر في أدبيته إلا في مراحل متأخرة للشعر العربي، وأعني الشعر المعاصر، الذي أعاد مجد هذا الشعر وذلك باستحضار اللغة الصوفية، ورموزها وإشاراتها، محاولة منهم إخراج الشعر من التقريرية المباشرة إلى عالم الرمز والإشارة والمعاني الكثيفة فيتمكن الشاعر من بناء مملكته الخيالية ويفوز النص بتحقيق أسلوبه وأدبيته. وفي تحد ظريف مستمر يفك المتلقي مغاليق الرموز والإشارات والتلميحات، ويكشف عن أسرار النص فتحدث الدهشة والمتعة الفنية، ويتحقق الأسلوب بهذا الجمع بين ثلاثي لا ينفصم (المخاطب والخطاب والمخاطب).

أما المرحلة الخامسة: وهي المرحلة الأخيرة، فإنها تبدأ في نظر "خفاجي" من القرن الثامن الهجري إلى يومنا هذا، وأشهر أعلامه حسب رأيه (الشعراني ت 973هـ. والنابلسي ت1143هـ). وهي مرحلة تبدو طويلة مقارنة بمدة المراحل السابقة، حيث تشمل قرابة تسعة قرون أجملها الباحث في مرحلة واحدة. وهنا نطرح تساؤلا ملحا، هل هناك شعراء صوفيون في العصر الحديث والمعاصر، بالمعنى الذي نجده في الشعر القديم؟ أم أن الأمر لا يتعدى استحضار الرموز الصوفية وإشارتهم؟ وبالتالي لا يمكن اعتبار أدونيس شاعرا صوفيا وإن كانت نصوصه الشعرية تتميز بخاصية التناص مع النصوص الصوفية.

وفي رأينا فإن الشعر الصوفي في العصور المتأخرة، قد وجد استمراريته، بل وانتعاشه عند الشعراء الشعبيين، نخص بالذكر الشعر الشعبي الجزائري الذي يزخر

بقصائد صوفية في الحب الروحي موظفا المرأة، والخمرة رموزا صوفية للتعبير عن هذا الحب، الذي يتوجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والى الأماكن المقدسة في أغلبه وهو حب لا يقل عن الحب الإلهي الذي ألفناه في الشعر الصوفي، لأن منتهاه واحد، فمن أحب الرسول فقد أحب الله. ومن أشهر الشعراء الملحون في هذا المجال نجد (الحاج محمد بن مسايب، وعدة بن تونس، وسيدي محمد السعيد) وغيرهم كثيرون بمختلف اللّهجات الجزائرية.

هذه أهم المراحل التي مر بها الشعر الصوفي، إلى يومنا، وإذا أردنا التوقف عن سبب ظهور هذا الشعر المتزامن لظهور الفكر الصوفي ذاته، هذا الفكر الذي كان ردا على المغالين في التركيز على العقل في تفسير القضايا الدينية، وعلى المسلِّمين بظاهر النصوص دون النظر إلى باطنها. وقد نشأ في ظلِّ سيادة الصراعات الفكرية والسياسية، وتعدد الفرق الدينية وانتشارها كالشيعة والمتكلمين والملحدة، خاصة منها تلك التي تعتمد الجدل، كالمعتزلة، والجبرية والقدرية، التي أحالت العقيدة إلى فلسفة وجدل يبحثون عن ذات الله وصفاته، فأنكر المتصوفة هذا الصنيع وملأوا قلوبهم بالحب الإلهي، لا بالتفريق بين الذات والصفات؛ فالصوفية يترفعون عن التمذهب والتحزب والسياسة، كما يعرفون بالتنقل من مكان إلى مكان، بحثا عن مشايخ يأخذون ويطلبون العلم منهم، ورغبة في نشر علومهم ومعارفهم،[1] وإذا كانت هذه الفئة تنسب إلى الصفاء الذي هو محمود بكل لسان، وضده: الكدورة، وهي مذمومة، كما جاء في الرسالة القشيرية في باب التصوف، وإن صاحب الرسالة لم يقيد معناها، حيث ذكر مقالات مختلفة في معنى كلمة صوفي، ومن هو الصوفي ويرى أن كل واحد عبر بما وقع له، في فهمه. ونلمس من رأي

---

[1]- علي علي صبح: الأدب الإسلامي الصوفي، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، 1997، القاهرة، ص 264.

القشيري عدم تشدده لمعنى معين، وبذلك يقضي على الاختلاف السائد في أصل هذه الكلمة، الذي نجده يصل أحيانا إلى حد الجدال في محاولة إثبات المعنى اللغوي لكلمة (صوفي)، إذ هناك من ينسبها إلى (صفة مسجد رسول الله، وهناك من يراها مشتقة من الصفاء وفي هذا يرى القشيري أن اشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة إلى غير ذلك من المعاني التي يحاول أصحابها إلحاقها بكلمة صوفي، ومن أجل رفع الانشغال بالكلمة في حد ذاتها يقول: "ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن تحتاج في تعينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق".[1]

يسترسل صاحب الرسالة القشيرية في تقديم تعاريف مختلفة للتصوف كما عرّفه أهله وبذلك تتعدد تعاريف التصوف بتعدد أصحابه وكلٌّ يُعبِّر بما وقع له من فهم وعايشه من تجربة، من ذلك ما ورده عن الجنيد يقول: "وسئل الجنيد عن التصوف فقال: هو أن تكون مع الله بلا علاقة" وما ورده عن معروف الكرخي يقول:" التصوف الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق". وهو مفهوم يقترب من تعريف الشبلي: التصوف الجلوس مع الله بلا هم، والصوفي منقطع عن الخلق، متصل بالحق، كقوله تعالى: "واصطنعتك لنفسي" (سورة طه، الآية 41).[2]

ويعظم "ابن سينا" مكانة الصوفية بأنهم يختصون بمقامات ودرجات يتميزون بها عن غيرهم في حياتهم الدنيا يقول: "إن للعارفين مقامات ودرجات، يختصون بها وهم في حياتهم الدنيا دون غيرهم، فكأنهم وهم في جلابيب أبدانهم قد نضوها، وتجردوا عنها إلى عالم القدس، ولهم أمور خفية فيهم، وأمور ظاهرة منهم، يستنكرها من لا يعرفها"،[3] وفي

---

[1]– القشيري: الرسالة القشيرية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص 312.

[2]– القشيري: الرسالة القشيرية، ص 314.

[3]– علي علي صبح: الأدب الإسلامي الصوفي، ص 259.

النص إشارة واضحة إلى انقطاع هذه الفئة عن الحياة وملذاتها، إلى الاتصال بالعالم العلوي، وجذبه، لذلك تبدو عليهم أمور يستنكرها من لا يعرفها لأنه بعيد عن التجربة. أما "ابن خلدون" فإنه يعتبر التصوف علما من العلوم الشرعية الحادثة في الملة. فصنف علم الشريعة إلى صنفين: صنف مخصوص بالفقهاء وأهل الفتيا، وهي الأحكام العامة في العبادات والعادات والمعاملات، وصنف مخصوص بالقَوْمِ في القِيام بهذه المجاهدة ومحاسبة النفس عليها، والكلام في الأذواق والمواجد العارضة في طريقها، وكيفية الترقي منها من ذوق إلى ذوق، وشرح الاصطلاحات التي تدور بينهم في ذلك."[1] ورأى أن الحياة الروحية لهؤلاء الصوفية مستنبطة من حياة سيد الخلق صلى الله عليه وسلم ومن صحابته الكرام، يقول: "إن طريقة هؤلاء القوم، لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين، ومن بعدهم، طريقة الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها".[2] وعن "محي الدين بن عربي" فإنه في باب من أبوابه من "الفتوحات المكية" يربط التصوف بالخُلُق مستنبطا إياه من خُلُق الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ويشترط في الصوفي الحكمة وهي تتلخص عنده في المعرفة والعقل وقدرة السيطرة على النفس الأمّارة. يقول: "والحكمة تحتاج إلى معرفة تامة وعقل راجح وحضور وتمكُّن قوي من نفسه حتى لا تحكم عليه الأغراض النفسية".[3] ويُعقّب "ابن عربي" على مفهومه للتصوف بأنه أمر سهل لمن أخذه بهذا الطريق.

---

[1]– ابن خلدون: المقدمة، ص 463.

[2]– ابن خلدون: المقدمة، ص 462.

[3]- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ج3، تح: نواف الجراح، دار صادر، 2004، القاهرة، ص 310.

أما عن **العوامل** التي ساعدت على ازدهار الأدب الصوفي فيمكن تلخيصها في العناصر الآتية:

1- **الصراعات الفكرية:** لقد كان بين الصوفية وغيرهم صراعات حادة، ويمثل التصوف تيارا إسلاميا صرفا، يدافع عن الإسلام في أدب عف، وشعر روحي صرف، ليكون فنا أدبيا، فالأدب الصوفي إعلان للثورة على هذه الاتجاهات والصراعات السياسية والدينية التي – أشرنا إليها سابقا – لأن المجاهدة والترويض لا تكفي في مواجهة هؤلاء، ولا تكفي في توضيح اتجاههم الروحي، والأدب الصوفي إعلان له، وإشهار به وتوضيح لمعالمه وترغيب في الانتماء إليه.[1] لذلك على الصوفي أن يقول شعرا قويا، يفجر اللغة من خلاله ليكون في مستوى عمق التجربة.

2-الرحلات و السياحات الصوفية:

إن "لابن عربي" مفهوما صوفيا للسفر فالحركة والتحرك والديمومة والتحول كل ذلك يعتبر سفرا، وقد حدد الأسفار وطبيعتها في ثلاثة وهي السفر من عنده والسفر إليه والسفر فيه، يقول في كتابه "الإسفار عن نتائج الأسفار":أما بعد فإن الأسفار ثلاثة لا رابع لها أثبتها الحق– عز وجل– وهي سفر من عنده وسفر إليه وسفر فيه وهذا السفر

[1]– علي علي صبح: الأدب الإسلامي الصوفي، ص 266.

فيه هو سفر التيه والحيرة ."[1] وقد تمثلت هذه الرؤيا في حياة الصوفي وأصبح يسافر من مكان إلى آخر ليتمكن من:

أ) التدبر: في ملكوت الله والتقلب في الكون، والبحث عن أمثالهم من العارفين.

ب) التخفي: عن الناس والانقطاع عنهم، حتى لا ينشغلوا بأمور الدنيا عن العبادة الخالصة.

ج) الغربة: وهي مُكمِّلة للعنصر السابق، فإذ يختفي الصوفي عن الناس الذين يعرفهم، يغترب وسط الذين لا يعرفهم والغربة تعينه على التأمل والتفكير في الله. ومن ذلك ما قاله إبراهيم بن أدهم، لما سئل عن كثرة سياحاته أنه" كي تتم الخلوة مع الله، ولا تزداد المعرفة بالناس، حتى لا أشتغل بهم عن ذكر الله".[2] لذلك يمكن اعتبار هذه الفئة بأنها الفئة التي تعتصم بحبل الله".[3] لأن أصحابها تأبى قلوبهم أن تمتلئ بسواه.

أما إذا أردنا مقارنة غزارة الشعر الصوفي بالنثر فإن الآراء تتضارب بهذا الشأن، حيث يرى الكاتب "علي علي صبح" أن النثر أكثر غزارة من الشعر، ويرجع سبب ذلك إلى أن النثر لا يحتاج إلى مشقة أكبر في تطويع الفكرة للتجربة الصوفية التي تتواءم مع

---

[1]– Ibn Arabi, Le dévoilement des effets du voyage,tr: Denis Gril,3em ed, Edition De L'Eclat, p3.هـــذا الكتـــاب يحتـــوي النـــص الأصـــلي بالعربيـــة وتقابلـــه الترجمـــة بالفرنســـية.

[2]– روض الرياحين: اليافعي، ص123. علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، ص 267.

[3]– الطوسي: اللمع، في تاريخ التصوف الإسلامي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت 2007، ص 12.

اللفظ والوزن والقافية وهو ما يجعل من النفس في الشعر قصيرا، ومما يزيد من قصره أن الشاعر "يرتجله في حينه وينطق به منفعلا ساعته، من غير تهذيب أو صقل، إذ الشعر الصوفي كان أبياتا متناثرة منذ البداية، ثم أصبح في مقطوعات قصيرة وحتى القصائد كانت قصيرة. ويرجع الباحث سبب ذلك إلى هذا الارتجال في النظم، وأن الصوفي يقتصر على موضوع واحد متلاحم المعاني متناسق الأجزاء كالحب الإلهي، أو المدح النبوي، كما أن هناك سببا آخر في رأيه هو أن الصوفي لا يكتسب من وراء شعره، ولا يتخذه حرفة فدافعه غير دنيوي، وهو أدب الوجدان الحي المتقد بإشراقات الوجد ومواجده. إضافة إلى ذلك يهتم الشاعر الصوفي بالمعنى والخلق والتربية في القصيدة، لا بالزخرف اللفظي وتنميق العبارة، ولم تشغفهم الصنعة. ثم يستدرك الباحث حكمه على الشعر الصوفي بالبساطة والابتعاد عن الزخرف اللفظي وتنميق العبارة أن ذلك لا يتنافى مع الدقة في التصوير الأدبي عندهم.[1]

وتدعم الباحثة "أمينة بلعلا" فكرة غزارة الشكل النثري عند المتصوفة أكثر من الشكل الشعري، وترجع سبب ذلك إلى ارتباط الكتابة وتعلقها أساسا وبشكل حميمي بالفعل التواصلي الذي تقوم عليه التجربة، ولعل تبادل الخطاب مع الله لا يستطيع فضاء القصيدة وطبيعة الشعر احتواءه" وتستند إلى رأي "التوحيدي" في تفضيله النثر على الشعر بقوله" إن الوحدة فيه أظهر... وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض، وأسرار الوزن، وقيد التأليف".[2] ولكن العروض والوزن والتأليف كلها لم تمنع أن يكون الشعر ديوان العرب، وأنه أول ما ينفعل من تتوفر فيه

---

[1]– علي علي صبح: الأدب الإسلامي الصوفي، ص 265.

[2]– آمنة بلعلا: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط 1 منشورات الاختلاف 2002، ص 159.

ملكة الإبداع أن يعبر عن ذلك شعرا، لما يجد فيه من اتساع في المعاني. وتردف الباحثة بما قاله التوحيدي في موضع آخر يقارب بين الشعر والنثر وذلك بقوله: "أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم".

ويقابل هذا الرأي رأي مختلف يقول بغزارة الشعر الصوفي غزارة نثره، وأن شعراء الصوفية كثيرون في كل عصر وهو الرأي الذي نرجحه، حيث لازمت التجربة الشعرية التجربة الصوفية، وربما يكون الشعر أقرب إلى تمثل التجربة الروحية الوجدانية من النثر. "فالفن الشعري عند المتصوفة تصوير بكينونة الكلمة وفي هذا الوجود القولي، يعرف المبدع قداسة تصويره الفني".[1] والكلمة في الشعر الصوفي تصبح الكلمة مرنة مطواعة لإرادة الشاعر الصوفي وتجربته فينحت منها رموزا وإشارات، للتمكن من تمثل التجربة جماليا من جهة وللتستر على معانيه عن غير أهلها من جهة ثانية. وهذا الأمر يقر به "محي الدين بن عربي" في كثير من المواضع.

إن الذي لا يختلف فيه اثنان، أن الخطاب الصوفي تجاوز اللغة المستعملة المألوفة، فكان لهم أسلوبهم في التعبير، وطريقتهم في الكلام، والكلام في عرف اللسانيين هو استعمال فردي للغة وبذلك يكون" الخطاب الصوفي قد تجاوز اللغة المحنطة وقالوا كلاما، والكلام قادر على التغيير في إطار نظام اللغة"[2]. إن اللغة تمنح الإنسان فرصة الإبداع بها وفيها، ولكن انجر عن التوظيف الفردي للغة عند المتصوفة، أن هُمِّش إبداعُهم الشعري رغم كثرته، ولأن المتصوفة لم يكونوا شعراء بالمعنى المتعارف عليه فإن ذلك أثر سلبا على مكانتهم في الصرح الأدبي القديم. "ولا نرى متصوفا واحدا تضمنته

---

[1]- نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، 2004، الدار البيضاء، ص8.

[2]- حامد أبو زيد: المرجع نفسه، ص 9.

كتب الطبقات، ولا النقد ولا كانوا ممن يحتج بشعرهم، أو يستمع إليه من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت، وكأن الخطاب الصوفي كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية"[1]، ولقد بقي هذا الوضع قدر الخطاب الصوفي لعصور طويلة، ولعل سبب ذلك مرده إلى المفاهيم الشعرية السائدة في تلك الحقب.

الشعر الصوفي والمفاهيم الشعرية:

1- عند البلاغيين والنقاد القدامى:

[1]- آمنة بلعلا: تحليل الخطاب الصوفي، ص 160.

تناولنا فيما سبق أن الشعر الصوفي لم يخضع للتقاليد الشعرية العربية القديمة كما أصلتها كتب البلاغة والنقد، ولأنه مختلف فقد نشأ غريبا عن معاييرها ومقاييسها وكانت نتيجة ذلك التهميش والإبعاد عن الدائرة الفنية من طرف النقاد والبلاغيين القدامى. ولهذه الوضعية التي عانى منها الشعر الصوفي أسباب، لعل أهمها يعود إلى اختلاف أغراض وأهداف كلا الشعرين، فبينما ينزع الشعر العربي إلى الفصاحة والبيان، يسير الشعر الصوفي في اتجاه معاكس،[1] حيث يسعى إلى الغموض والإبهام، الذي يكون مقصودا أحيانا، وأحيانا أخرى لا مفر منه، يفرضه ضيق العبارة مقارنة بما يتجلى للصوفي في الحضرة الإلهية، فنتج عن ذلك أنه لم يتبوأ مكانته الأدبية، لأن المناخ الأدبي والثقافي الذي نشأ فيه الشعر الصوفي تتحكم فيه الرؤية البيانية، وهي جزء من رؤية العرب للعالم في تلك العصور.

إن الشعر العربي القديم كان حريصا على نقل الحقيقة، وإذا كان هناك خيال فإن العقل رقيبه ولجامه، فهو يلتزم المنطق، ويتوخى الوضوح والبيان في القول، ويتجنب كل ما من شأنه، أن يعقد الكلام أو يغرقه في دهاليز الغموض، أو يتجاوز بها إلى إبهامات غير مقبولة،[2] وغير معقولة. والصور البيانية التي يأتي بها الشعراء في نهاية مطافها هي لتقريب الصورة إلى أذهان المتلقين. ويؤكد "محمد لطفي اليوسفي" فكرة تميز النقد العربي بالرؤية البيانية في كتابه الشعر والشعرية" وفي هذا الكتاب يستعرض الباحث آراء النقاد القدامى وإصرارهم على البيان في الشعر، ومن بين هؤلاء الآمدي في كتابه الموازنة حيث يعرّف الشعر بأنه صناعة لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: "جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة من

---

[1]- أحمد الطريسي: النص الشعري، الدار المصرية السعودية، 2004، القاهرة، ص 40

[2]- المرجع نفسه، ص 21.

غير نقص فيها ولا زيادة عليها" ويرى "اليوسفي" أن هذه العناصر التي أوردها "الآمدي" يخضع لمنطق الواقعية والإتقان مثلما هو الشأن في سائر الصناعات الأخرى. ومن هنا يكون لكل عنصر من هذه العناصر علاقة بالرؤية البيانية[1]. إلاّ أن أمر هذه الرؤية قد يختلف مع القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني، حيث عرفت معهما الصناعة الشعرية علاقة بطبيعته ووظيفته ونظام عملية بنائه. وبالرغم من ذلك تبقى الرؤية البيانية هي السائدة، وفي نظر "الطريسي" تبقى إسهامات الرجلين تحت نطاق الرؤية البيانية العامة[2]. ولكننا إذا تمعنا في تعريف "الجرجاني" للشعر، فإنه يقدمه على أنه ليس صناعة بل هو نوع من الفعل في النظام اللغوي غير العادي قصد إجباره على التشكل وفق ما تتطلبه الرؤيا، يقول الجرجاني: "إن الشاعر لا يريد من الألفاظ التي يستخدمها ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشير بمعانيها إلى معان أخرى"،[3] وفي ظل هذا التعريف، نستشف الحرية التي يمنحها "الجرجاني" للشاعر أثناء استخدامه لألفاظ اللغة، واتساع هذه الألفاظ لاحتواء معان أخرى مضافة إلى معانيها الأولى تكون هي المقصودة في الخطاب الشعري. وهنا يمكن للشعر الصوفي أن يجد شرعيته الفنية.

إن الشعر الصوفي لم تحتضنه الشعرية العربية القديمة. وبالرغم من إبداعه الفني ظل هامشيا لا ينافس الشعر الرسمي، وكأنه لا يقال لتذوقه والاستمتاع به، ولكن يقال فقط لصاحبه. كانت إذن، الرؤية البيانية التي سادت في الشعرية العربية القديمة، سببا قويا وملموسا في انعدام الشعر الصوفي من متونها، وفي هذا السياق يمكن الحديث عن

---

[1]– محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ص 49

[2]– الطريسي: النص الشعري، ص 21.

[3]– اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 344.

– الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص 204

سبب آخر، يتمثل في "ربط الأدب بالمضمون "الخبيث والطيب" وهي قوانين متداولة، أهمها الإفادة، والأجر، والغرض والثواب، فأين للمتلقي الذي طبع ذوقه الشعري بانتظار فائدة وراء النص معنوية كانت أو أخلاقية أن يتذوق ما يقوله الحلاج، مثلا في هذين البيتين:

أُريدُك لا أريدُك للثـواب

ولـكنِّـي أريـدك للعقــاب

فكلُ مَأربي قد نِلتُ منـها

سوى ملذوذِ وجدي بالعذاب[1]

إن المتلقي يصعب عليه أن يتجاوب مع ما يقوله الحلاج وهو يعلن عن عدم الرغبة في نعمة الثواب، بل يطلب العقاب والعذاب، انه يستغني عن كل نعمة ومتعة، إلا نعمة الحب. إن الحلاج وقد أضناه هذا الحب الإلهي، لا نراه إلا ساعيا وراءه، فهو الوسيلة والغاية.

ولعل أعظم الأسباب التي أوقعت صداما بين المتصوفة وجمهور الناس، ظاهرة الغموض التي طبعت هذا الشعر، وربما يرجع تغييب الشعر الصوفي في الكتب النقدية والبلاغية، إلى كون هذه الكتب العلمية تقعيدية فتفادى المؤلفون الاستشهاد به للغموض الذي يطبعه والخيال الذي هو فوق العقل أثناء تعامله مع الأشياء ومع اللغة كذلك، وعندما نقول العقل نقول المنطق، حيث ذهب أغلب النقاد القدامى، إلى اعتبار المنطق أساسا لصحة الشعر، وتحدث "قدامة" عن التناسب المنطقي للمعاني الشعرية، كما

[1]- الحلاج: الديوان، تح: كامل مصطفى الشبيبي، 1974، وزارة الإعلام، العراق، ص 68.

تحدث عن التناسب المنطقي للصياغة الشعرية، وذهب هذا النحو ابن سنان الخفاجي" حيث يؤكد على الحاجة الماسة إلى المنطق لدراسة المعاني الدراسة التي تبين "كيف يقع الصحيح فيها والفاسد، والتام والناقص"،[1] وبهذا المفهوم للشعر فإن كلام "رابعة العدوية":

– **وأما الذي هو أنت أهلٌ له   فكشفُك لي الحجبَ حتىَ أراك** – هو كلام غير منطقي. وهذا الحل المنطقي هو الذي سار في فكر النقاد القدامى، حيث يبدو الشكل بمثابة تجميع لعناصر سابقة الاكتمال، بحيث تبدو علاقات التناسب – داخل هذا الشكل – وكأنها علاقات ساكنة غير متجاوبة أو متفاعلة بأي حال. ومن ثم يجب الحرص على إثبات صفات مستقلة للعناصر قبل دخولها مجال الشكل. والأقرب إلى طبيعة الفن أن نقول: إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفني، وأي بحث عن قيمة اللفظ في ذاته، أو المعنى في ذاته بالنسبة إلى الشعر، إنما هو تجاوز للعمل الشعري المتعين إلى ضرب من الرجم بوجود قبلي سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة. وفي هذا الإطار يمكن أن نتوقف عن الفهم المنطقي للعلاقة بين عناصر المعنى"[2]. إن النص الشعري هو المرجعية الأولى لمعاني ألفاظه، وفي عالم الشعر منطق آخر مخالف لمنطق العقل والواقع. إلا أن الشعر في التراث النقدي مرتبط بتقديم الحقيقة، فإن أوغل الشاعر في محاكاته أو معانيه دون تقديم سند من الحقيقة، فإن شعره مرفوض، والغلو المقبول فقط هو الغلو الذي لا يقطع علاقته مع الحقيقة. بمعنى أنه لا يخرج عن طباع الشيء ولا عن حقيقته رغم أنه

---

[1]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1986. ص 122.

[2]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 449.

يمتد به إلى ما ينبغي أن يكون عليه، أي إلى المثال،[1] ويحدد "قدامة بن جعفر" مفهوم الغلو بقوله: "الغلو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له"[2]. وهذا المعنى يكون الغلو المطلوب في الشعر هو الذي يتجاوز الحقيقة دون أن يقطع العلاقة معها. وقد نجد تباينا وراء النقاد في درجة الغلو، فمنهم من يدعو إلى الاقتصاد ومنهم من يبارك المغالاة وبين الدرجتين درجة ثالثة وهي الوسط. إلا أنهم يجمعون على رفض المستحيل والممتنع،[3] وتحت تأثير فكرة الرفض للمستحيل والممتنع في الفكر النقدي والبلاغي لم يجد الشعر الصوفي الذي يبدو في ظاهره مستحيلا أي اهتمام يذكر.

---

[1]- الأخضر جمعي: مفهوم الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر 1999، ص 49.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 202.

[3]- الأخضر جمعي: الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 49.

2- عند الفلاسفة المسلمين:

يرتبط مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين بالمنطق، و في نظرهم فإن الخير الأسمى لا يتأتى إلا عن طريق النظر والعلم والتأمل، لذلك فإن الشعر عند هؤلاء يقدم لنا ما هو موجود، أو ممكن الوجود، والإمكان لا يتنافى مع العقل، فإذا لم يكن موجودا حقيقيا فهو ممكن الوجود، وهكذا تكون الحقيقة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين حقيقة لا تتناقض مع الحقائق الموضوعية،[1] ونرد في هذا السياق مفهوم "ابن رشد" للشعر يقول: "وليس من شرطه أن يحاكي الأمور التي هي موجودة فقط، بل قد يحاكي الأمور التي يظن بها أنها ممكنة الوجود".[2]

إن الشعر في نظر الفلاسفة المسلمين هو أساسا محاكاة وتخيل وحينما تنحرف المحاكاة عن الموجود والممكن فإنهم يعتبرونها أخطاء،[3] يقول: "ابن رشد" "أكثر ما يجب أن تعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة، لا أمورا لها أسماء مخترعة فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك للأفعال الإرادية، فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى

---

[1]- الأخضر جمعي: الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 46.

[2]- المرجع نفسه، ص 46. وينظر كذلك، جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 65.

[3]- المرجع نفسه، ص 47.

الطلب أو الهرب" وفي هذا القول يؤكد ابن رشد على إمكانية وقوع الأفعال الواردة في الشعر لأن ذلك أكثر إقناعا للمتلقي، فتهتز نفسه لذلك.

وهنا تجدر الإشارة إلى التوافق الحاصل بين الفلاسفة والنقاد في رفض الممتنع في الشعر لأنه في نظرهم مرتبط بتقديم الحقيقة. هذه الحقيقة التي يختلف في كيفية النظر إليها وإدراكها من قبل المتصوفة الذين كان انشغالهم بالحقيقة الباطنية متجاوزين الحقيقة الظاهرية، فالأفعال في الشعر الصوفي تبدو غير ممكنة. ولذلك كان الإقناع بها صعبا للمتلقي.[1]

لقد عرّف الفلاسفة الشعر انطلاقا من كونه محاكاة وتخييلا، والخيال في الشعر هو الذي يخلق له جماليته، وبه يتميز عن سائر العلوم. أما المحاكاة فإن التخيل يخرجه من التقريرية. أي أن الشعر لا ينقل الوقائع نقلا حرفيا. وبذلك نصل إلى معادلة للشعر عند الفلاسفة مفادها أن الشعر نقل للواقع (موجود أو ممكن الوجود). ثم تشكيل لهذا الواقع تشكيلا جماليا. ويشير الباحث "الأخضر جمعي" إلى البديل الذي قدمه الفلاسفة للفكرة الأرسطية المتعلقة بمقارنة الشعر بالفلسفة والتاريخ. ويرى في هذا البديل دليلا على تجذر الفلاسفة في محيطهم الثقافي وصدور آرائهم عن خصائص الشعر العربي. مثال ذلك ما ورده عن "ابن سينا" وهو يقارن بين الشعر والأمثال والقصص حيث يرى "ابن سينا" أن الفرق بين الشعر وهذه الأجناس الأدبية "ليس من حيث الوزن

[1]– الأخضر جمعي: الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 47.

فقط... ذلك أن الشعر انما المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخيل، وأما الآخر فالغرض فيه، إفادة نتيجة التجربة، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن".[1]

وهكذا يجعل ابن سينا الوزن والتخييل عنصرين متكاملين في بناء الشعر، ولأن الشعر غايته ليست إفادة الآراء، وإنما الانفعال يشترط الوزن في الشعر حتى يكتمل التخيل، أما الأجناس الأدبية الأخرى فيرى أن الغرض منها إفادة التجربة لذلك لا تحتاج إلى الوزن. وهكذا يكون ابن سينا في تعريفه للشعر قد غير مفرّط في غنائية الشعر العربي.

هذا عن بنية الشعر عند الفلاسفة، أما عن وظيفة الشعر فإنها في نظرهم تنطوي على قيمة أخلاقية وجمالية، وقد حرصوا على تأكيد ذلك. "لأن الشعر يهدف إلى كمال الحياة. وما دام يسعى إلى هذا الهدف، فلا بد أن يتبنى المخطط الأخلاقي الذي يصل الإنسان بهدي منه إلى الفضيلة والسعادة. والشعر لا يقدم هذا المخطط تقديما مباشرا، إنما يوصله من خلال مخطط نوعي، بحيث يقدم قيم هذا المخطط تقديما فنيا مؤثرا. والتقديم الفني المؤثر ينطوي على قيمة مضافة تتجاوز المحتوى الأخلاقي، إلى قيمة جمالية". ويرى "جابر عصفور": أن المحتوى الأخلاقي في حقيقة الأمر– قيمة غير مفارقة للقيمة الجمالية التي تقترن بلذة التعرف المجدد، والمتعة الكامنة في تكامل الشكل، وتناسب العناصر المكونة له. ومن هنا تبدو في نظر الكاتب أهمية الشعر لو قرنت بأهمية الأخلاق،[2] فثنائية الجميل والنافع هي التي تمثل فهم الفلاسفة لوظيفة الشعر التي يجب أن ترتبط بالأخلاق. وبعد استقراء لآراء الفلاسفة المسلمين، يتوصل "الأخضر

---

[1]– المرجع نفسه، ص 45. وكذلك ابن سينا: فن الشعر، من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو.، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 183.

[2]– الأخضر جمعي: مفهوم الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 262.

جمعي" إلى الإقرار بهذين العنصرين عندهم (المتعة الجمالية – والقيمة الأخلاقية) يقول: "والحق أن الذي يستقطب تصور مهمة الشعر لدى الفلاسفة الإسلاميين هو القول بجدوى الخطاب ونجاعته دون أن يتنافى ذلك مع ضرورة توفره على المتعة الجمالية، شريطة أن لا تطغى هذه الأخيرة فتنكمش القيمة الأخلاقية للخطاب".[1]

نفهم من ذلك تغليب الجانب الأخلاقي أو ما يسمى بالفائدة والمنفعة للخطاب الشعري، على الجانب الجمالي الفني، وإن لم يستغنوا عنه.

إن الفلاسفة المسلمين والنقاد القدامى وإن يشتركون في مفهومهم للشعر في بعض العناصر، تتمثل في ربط الشعر بالحقيقة الموضوعية من موجود وممكن الوجود، وكذلك الإقرار بالقيمة الجمالية للشعر، إلا أنهم يختلفون في ربط الشعر بالقيمة الأخلاقية فبينما يسعى الفلاسفة في تنظيرهم للشعر من جانبه الأخلاقي دون التفريط في جانبه الجمالي، فإن النقاد القدامى اختلفوا في هذا الأمر، إذ هناك من يشترط القيمتين معا (الجمالية والأخلاقية). وهناك من يتوقف مفهومه للشعر على أنه فن والنظر إليه من زاوية المتعة الجمالية. وأن لا علاقة للشعر بالأخلاق، بل هناك من ربطه بالشر كالأصمعي الذي رأى أن شعر "حسان" لان أي ضعف في الإسلام، وذلك لسعيه وراء تمجيد القيم والمبادئ الإسلامية. وقد تمكن التراث الشعري المرتبط بالغزل، والخمر والمجون، كشعر عمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وبشار بن برد، من احتلال مكانة هامة في التراث النقدي، لأنه لم ينظر إليه من جانبه الأخلاقي، بل من جانبه الفني الجمالي.

---

[1]– الأخضر جمعي: مفهوم الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 122.

ويبقى الشعر الصوفي غائبا أو مغيبا سواء عند الفلاسفة المسلمين أو النقاد لأنه شعر غير قائم على التناسب المنطقي، العقلي بين الأشياء وهو ما يتنافى مع ما يركز عليه الفلاسفة والنقاد، من بيان، وإفادة وابتعاد عن الغموض والإبهام

3-الشعر الصوفي والمفاهيم الشعرية الحديثة

أشرنا في مقدمة بحثنا إلى تلك الغزارة التي يلحظها متتبع الدراسات النقدية العربية الحديثة بشأن الأبحاث المقدمة في الأدب الصوفي عامة والشعر الصوفي خاصة. وأنه في ظل تحول المفاهيم عن الشعر ولغة الشعر استرجع التراث الشعري الصوفي مكانته المفقودة في التراث النقدي والبلاغي والفلسفي على السواء، ولم يعد ينظر إلى الشعر الصوفي على أنه منزوع الأدبية، بل إن االلغة الصوفية لما تمنحه من كثافة في المعاني والدلالات والإيحاءات، وما يتميز به الخطاب الشعري الصوفي من بناء وتركيب على غير مثال، استطاع أن ينتزع أدبيته لأنه يتفرد بأسلوبه الذي يصنعه التحويل المدهش للغة وهذه العملية الإبداعية مشدودة إلى منبعها الأول ومحركها الأساسي وهي التجربة الصوفية الفذة.

تختلف طبيعة لغة الشعر عن الاستخدام العادي والمألوف للغة، وهذه الفكرة يؤكدها "ريفاتير" بقوله: "حقيقة إن الشعر كثيرا ما يوظف كلمات لا ترد في الكلام العادي، وغالبا ما يتميز بنحو خاص". بمعنى أن الألفاظ التي نجدها في الشعر غالبا ما تكون بعيدة عن الاستعمال العادي. وغالبا ما يتميز بنسج تركيبي خاص، فمن جهة يحترم قوانين النحو اللغوية، ومن جهة أخرى يمارس حريته في حدود ما تسمح به هذه اللغة. والأسلوبية تبحث في هذا الحيز الذي يبدع فيه الشاعر. ومن الذين ربطوا مفهوم

الشعر باللغة في الفكر العربي الحديث نجد "محمد عبد المطلب"، يرى أن الشعر لا يكون شعرا بذاته، وإنما هو شعر لما يستمده من خواص تعبيرية وإيقاعية تحقق له تفرده البنائي".[1] والذي يصنع الأدبية في نظره هي اللغة بكل إمكاناتها وطاقاتها التعبيرية، ولهذا يكون المبدع مبدع تراكيب قبل أن يكون مبدع فن أدبي، وفي هذا وحده تتمثل عبقريته. "ومحمد عبد المطلب" يعترف بالتجربة والعاطفة في الشعر، إلا أن العنصر الذي يحقق للشعر أدبيته هي كيفية تركيب اللغة بكل ما تنتجه من طاقات وإمكانات. "وبهذا تكون القصيدة الشعرية كامنة في اللغة، وتتحدد تلك القصيدة بالإمكانات الكامنة في اللغة ذاتها.[2] لكن هذا لا يعني عزل القصيدة وجعلها كيانا لغويا جافا، بل هي شحنة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية. وفي عرف الأسلوبيين فإن الخطاب الأدبي يتحدد بأنه تحويل لغة عن لغة موجودة سلفا، إنه كيان عضوي، وانسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه. وهو كذلك امتداد لقارئه – حين يحاول فك مغاليقه وكشف مقصديته، وتحديد دلالته ورؤاه،.[3] واعتبار أدبيته كامنة في اللغة لا يعني جعل القصيدة بنية لغوية معزولة، ولكن الشحنة اللغوية تحقق له قسطا وافرا من أدبيته "وتجعله كالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف، يشد انتباهنا شكله ويسلب لبينا هيكله ويجعلك أسيرا لحظة الدهشة والإعجاب، وليس يسيرا عليك بلوغه".[4] وفي ظل هذا التعريف للإبداع الأدبي، يجد الشعر الصوفي مكانته المستحقة لأنه يقوم على الدهشة

---

[1]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العمة للكتاب، 1984، القاهرة، ص 126.

[2]– رجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص 153.

[3]– نور الدين السد: الأسلوبية ج2، ص 13.

[4]– ميشال ريفاتير: سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبور غزول ضمن كتاب مدخل إلى السميوطيقا، ص 51.

والإعجاب، وليس يسيرا على المتلقي بلوغه، لما فيه من كثافة معنوية. وإلى هذا يشير "تودروف Todorov" في تعريفه للخطاب الأدبي بأنه خطاب ثخن، غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكِّنك من عبوره واختراقه فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه".[1]

إن طبيعة الشعر قائمة على مبدأين أساسيين: مبدأ يتعلق باللغة، حيث تحمل صفة المغايرة والمفارقة في الشعر، أي أنها تحمل دلالة رمزية، تتجاوز ما تحمله اللغة المألوفة، واللغة التي لا تحقق هذه المفارقة وتفتقر إلى الدلالة الرمزية لا تدخل عالم الشعر، حيث لا يختلف اثنان على أن العامل الثابت في الشعر هو التعبير عن الأشياء بشكل غير مباشر. وكلما اقتربت لغة الشعر من اللغة العادية المألوفة كلما فقدت تميزها وبالتالي فقدت شعريتها. والمبدأ الثاني يتعلق بالبعد الرُّؤياوي حيث الأحداثُ والظواهر يجب أن تكتسب واقعا مخالفا في الشعر ذا طابع إيحائي، والإيحائية هي التي تدخلها عالم الشعر، لذلك كانت الغاية من قراءة الشعر هي الوصول إلى رؤيا الشاعر[2] عبر النسيج اللغوي المتميز، وهذا المبدأ الثاني يوليه "كمال أبوديب" اهتماما وهو يعرف الشعرية والشعر. إذ يعتبرهما نهجا في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته، ولباس التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني، طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة، وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت،[3] فالشعرية عند "أبو ديب" لا تنسلخ عن المصير الإنساني، وعن رؤيته للوجود وبحثه

---

[1]– تزفتان تودروف: مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، 1990، جدة، ص 23

[2]– أحمد الطريسي: النص الشعري، ص 16.

[3]– كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 143.

الدائم عن معرفة حقيقة هذا الوجود. وهذه الرؤية تظهر واضحة في الشعر الصوفي، إنه يجمع بين المبدأين السابقين مبدأ مفارقة اللغة لاستعمالها المألوف واكتسابها دلالات رمزية، ومبدأ الرؤيا حيث الأفعال والوقائع تكتسب دلالات إيحائية وهكذا يكون الشعر استكشافا دائما لعالم الكلمة، واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة.[1] وللكلمة حياة عند الشيخ الأكبر. فمن هو؟ وما هي سيرته الروحية و الإبداعية؟ وهل للتّنظير الشعري نصيب عنده؟

ابن عربي نسبه، مولده وسيرته الروحية

1- **نسبه:** هو أبو عبد الله محي الدين محمد بن علي بن محمد بن العربي الحاتمي. تنتمي أسرة "ابن عربي" إلى قبيلة طيء، أقدم القبائل العربية والتي منها "حاتم الطائي" أشهر كرماء العرب وقد تغنى "ابن عربي" بالصفات الحميدة التي ورثها عن حاتم الطائي والافتخار بها فقال في إحدى قصائده:

إذا فـل سيفي لم تفل عـزائمــي

فَلي عَـزماتٌ شاحذاتٌ صـوارمي

وإلا فَسَل عنا القَنا هـل وفَّت لنا

وأسيافُــنا يوما بقدرِ عزائمي

---

[1] - عزا لدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة،، بيروت 1981، ص 173.

لنا الجــودُ إذ كنـا سلالةَ حاتـــمِ

ومــازال مذ قلَّدتُـه في تمائمـــي[1]

وفي قصيدة أخرى يفتخر بخصاله وخصال أجداده، يقول:

تَقدَّمتُ سبْقًا في المَكارمِ والعُلا

وفي كلِّ ما ينكى العدى أنـا أولُ

ولم ألف صمصاما بقدر عزائمي

ولو جَمعوا الأسيافَ عزمـي أولُ

أنا العربيُّ الحـاتميُّ أخو النَّدى

لنـا في العُلا المجدُ القديمُ المُؤثّلُ

وبلغة لا تختلف عما تعودناه في غرض الفخر في التراث العربي يفتخر "ابن عربي" بنسبه، وعزمه وجوده، ولأن أجداد الشيخ مشهورون بالشجاعة والكرم نسب هذه الخصال إلى نفسه ليعلن وِراثتَها عن أسلافه الذين ترعرعت فيهم مزايا الجود والكرم وتأصَّلت.

---

[1]– عبد الحفيظ فرغلي علي القرني: الشيخ الأكبر سلطان العارفين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1976، ص 25.

2- مولده ونشأته:

ولد في 17 عشر من رمضان سنة 560 هجرية الموافق لـ 27 يوليو 1165م في مدينة مرسية "بالأندلس"، وقد أرخ "محي الدين بن عربي" للحقبة التاريخية التي ولد فيها في "فتوحاته" نطل من خلالها على الأحداث الجارية في تلك المرحلة التاريخية، يقول: "نادى الرعايا سلطانا كبيرا بمرسية، فلم يجبه السلطان، فقال الداعي: كلمني، فإن الله تعالى كلم موسى ! فقال له السلطان حتى تكون أنت موسى ! فقال له الداعي حتى تكون أنت الله ! فمسك السلطان له فرسه حتى ذكر له حاجته، فقضاها. كان هذا السلطان صاحب شرق الأندلس، يقال له محمد بن مرر نينش، الذي ولدت في زمانه وفي دولته بمرسية. وفي زمان هذا الخليفة المستنجد بالله بن المقتفي، واسمه يوسف، ويُكَنى بأبي المظفر. ولدت أنا بمرسية في دولة السلطان أبي عبد الله محمد ابن مرر نيش بالأندلس، فكنت أسمع الخطيب يوم الجمعة يخطب بالمسجد باسم المستنجد بالله.[1]

وفي سن الثامنة من عمر "الشيخ" تنتقل عائلته إلى أشبيلية، وفيها أقبل على العلم، فتلقى مشايخه الأولين في القرآن والحديث. وقد هيأت له سعة العيش سبل الالتقاء بأكبر مشايخ الأندلس، حيث كان والده وزيرا لصاحب أشبيلية سلطان الغرب، فقرأ القرآن بقرائته السبع على يد الشيخ أبو بكر محمد بن حلف اللحمي الاشبيلي، المتوفى سنة 576 هـ، ثم انصرف إلى كبار رجال الحديث واهتم به رواية ودراية، حفظا

---

[1]- أسين بلاتيوس: ابن عربي حياته، ومذهبه، ترجمه: عبد الرحمن بدوي، دار القلم – بيروت، ص 8، 7.

وسماعا وكتابة، وكان من شيوخه في الحديث والفقه والأدب "أبو عبد الله محمد بن سعد بن سعيد" المعروف "بابن زقون" المتوفى 586هـ.

قرأ ابن عربي كتبا في مختلف العلوم و الفنون، وفي إحدى رسائله إلى "المظفر غازي" يتحدث عن شيوخه الذين تلقى عنهم الفقه والدين والحديث يقول " ومن شيوخنا الأندلسيين، أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن ابن عبد الله الإشبيلي "رحمه الله، حدثني بجميع مصنفاته في الحديث، وعين لي من أسمائها: تلقين المهتدى والأحكام الكبرى والوسطى والصغرى وكتاب التهجد، وكتاب العاقبة ونظمه ونثره. وفي هذه الرسالة التي بعث بها إلى السلطان الملك "بهاء الدين غازي" ابن الملك "أبو بكر بن أيوب" قدم قائمة طويلة لأسماء الشيوخ الذين أخد عنهم العلم مع ذكر مؤلفاتهم. وبعد أن أفرغ الشيخ من ذلك، بدأ يعرض مؤلفاته هو، مشيرا إلى كثرتها، يقول: " وها أنا أذكر من تآليفي ما تيسر فإنها كثيرة، وأصغرها جرما كراسة واحدة، وأكبرها ما يزيد على مائة مجلد وما بينهما".[1]

لقد ترك "ابن عربي " تراثا ضخما، غزيرا يجعلنا نقف مندهشين أمامه، متساءلين عن العوامل التي ساهمت في تكوينه العلمي والعملي، للتقرب من هذه الشخصية العظيمة، ومحاولة فهم أسرارها، وأسرار حجم مؤلفاته التي تركها والتي تبدو في ضخامتها تفوق الطاقة البشرية العادية.

3- عوامل نبوغ حياته الروحية:

[1]-ابن عربي: رسائل ابن عربي، مقدمة محمد عبد الكريم النمري، ط 2، دار الكتب العلمية 2004، بيروت، ص 11

1- نشأته على التقوى والصّلاح :

نشأ محي الدين بن عربي " في بيئة عامرة بالتقوى والصلاح فقد كان والده رجلا صالحا مواظبا على قراءة القرآن، وكانت أمه كذلك امرأة صالحة – ويؤكد "ابن عربي" التوجه الروحي لوالده في "فتوحاته المكية" حين يتحدث عن الكرامات التي صاحبت والده قبل وفاته. والكرامات يتميز بها أهل التقوى والصلاح والمقربين إلى الله. وأما الكرامة التي وُهِب بها والد الشيخ، فهي تنبؤه أو علمه بيوم وفاته، يقول: "كان قبل أن يموت بخمسة عشر يوما أخبرني بموته" وأنه يموت يوم الأربعاء، وكذلك كان. فلما كان يوم موته، وكان مريضا شديد المرض استوى قاعدا غير مستند، قال لي: "يا ولدي اليوم يكون الرحيل واللقاء، فقلت كتب الله سلامتك في سفرك هذا، وبارك لك في لقائك. ففرح بذلك. وقال لي: جزاك الله يا ولدي عني خيرا، فكل ما كنت أسمعه تقوله ولا أعرفه، وربما كنت أنكر بعضه هو ذا أنا أشهده، ثم ظهرت على جبينه لمعة بيضاء تخالف لون جسده من غير سوء، لها نور يتلألأ، فشعر بها الوالد، ثم إن تلك اللمعة انتشرت على وجهه إلى أن عمت بدنه، فقبلت يده، وودعته، وخرجت من عنده، وقلت له: أنا أسير إلى المسجد الجامع إلى أن يأتي نعيك، فقال لي: رح ولا تترك أحدا يدخل علي، وجمع أهله وبناته، فلما جاء الظهر جاءني نعيه، فجئت إليه فوجدته على حاله يشك الناظر فيه بين الحياة والموت، وعلى تلك الحالة دفناه وكان له مشهد عظيم".[1]

إن حادثة الوفاة كما يرويها الشيخ الأكبر تكشف عن الحياة الروحية والأجواء الربانية التي كانت تحوم حوله. فلا الوالد اعتبر الموت موتا بل سماه (الرحيل، واللقاء) وتوحي هذه العبارة إلى عدم اعتبار الموت حدثا محزنا للوالد، ولا فاجعة للولد. "فاليوم

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات المكية،ج 2، ص 559

الرحيل واللقاء" الرحيل عن الدنيا الفانية واللقاء بالله الذي ابتغى مرضاته في الحياة الدنيا. أما الولد فقد بارك له هذا السفر، ثم رضي عن أقواله وأفكاره الأب معلنا "هو ذا أنا أشهد" بعد أن كان ينكر بعضه ولا يفهم بعضه" وليؤكد "ابن عربي" أن موت والده ليس موتا عاديا، بل هو سفر إلى عالم الحق بقوله: "يشك الناظر فيه بين الحياة والموت" وهي إشارة إلى التقوى الذي تزود به في دنياه فكساه النور في سفره إلى لقاء ربه. ويبدو أن لهذا الأب التقي تأثير مباشر على الحياة الروحية في ابنه محي الدين.

2- مرضه ورؤياه:

إن نجاة "ابن عربي" من مرض أصابه بفضل سورة "يس" التي كان يقرأها والده عند رأسه لابد أن يكون لهذه الحادثة تأثير في الجانب الروحي للشيخ، فهو لم تشفيه عقاقير الأطباء، بل جاء الشفاء من عالم علوي رباني. حيث تمثلت له في منامه سورة "يس" شخصا جميلا طيب الرائحة قويا يدفع عنه الأذى يقول ابن عربي: "مرضت فغشي علي في مرضي بحيث أني كنت معدودا في الموتى، فرأيت قوما كريهي المنظر يريدون إيذائي، ورأيت شخصا طيب الرائحة يدفعهم عني حتى قهرهم. فقلت له من أنت؟ فقال أنا سورة يس أدفع عنك. فأفقت من غشيتي تلك. وإذا بأبي رحمه الله عند رأسي يبكي

وهو يقرأ سورة "يس" وقد ختمها، فأخبرته بما شهدته."[1] ولابد أن يكون لحادثة مثل هذه تأثيرا فعالا على الحياة الروحية "لابن عربي".

3- الخلوة والذكر:

تعتبر الخلوة والذكر عاملين أساسيين في الحياة الصوفية، فالعزلة تبعدك عن الدنيا ومشاغلها، وضجيج سكانها، وتكون "عين ذكر الذكر" كما يقول "ابن عربي" في إحدى قصائده ولكي تستطيع إفراغ قلبك من كل ما سواه لابد من الخلوة والعزلة، يقول ابن عربي: "فإن المتأهب إذا لزم الخلوة والذكر، وفرغ القلب من الفكر، وقعد فقيرا لا شيء له عند باب ربه، حينئذ يمنحه الله تعالى ويعطيه من العلم به، والأسرار الإلهية والمعارف الربانية، التي أثنى الله سبحانه بها على عبده الخضر فقال: عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما"[2].

وقد كانت المقابر المكان المفضل "للشيخ الأكبر"، وكأنه يأنس بالأموات أكثر مما يأنس بالأحياء. "يقضي عندها النهار بطوله على اتصال مباشر مع أرواح الموتى: كان يجلس على الأرض، تحيط به المقابر ويظل الساعات الطوال مأخوذا بالوجد، هامسا بأحاديث مستترة مع محدثين غير منظورين".[3] وفي هذا المقام يروي لنا "ابن

---

[1]- بلاثيوس: ابن عربي حياته، ومذهبه، ترجمه ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص 10، ينظر كذلك أحمد عبد المهيمن، نظرية المعرفة، ابن رشد وبن العربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، (د ت)، الاسكندرية، ص 264

[2]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، ص 137.

[3]- بلاثيوس: ابن عربي حياته ومذهبه، ص 18.

عربي" حادثة ازدراء شيخه خلف الكومي في انقطاعه إلى القبور بقوله: "إن ابن عربي ترك مجالسه الأحياء وراح يجالس الموتى"، يقول ابن عربي: "فبعثت اليه وقلت: لو جئتني لرأيت من أجالس".

ويحكي "ابن عربي" أنه انتصر في النهاية على شيخه، وفي ذلك في استفهام استنكاري يقول: "فقلت يا أستاذ من يجالس الموتى ؟ أنا أو أنت ؟ فقال لا والله ! بل أنا أجالس الموتى".[1]

إن العزلة التي يدعو إليها "ابن عربي" ليست عزلة سلبية بلا فائدة بل هي عزلة تأتي أكلها بالتأمل والنظر في الكون والوجود، فموتى المقابر يمنحون "ابن عربي" فرصة التدبر في خلق السماوات والأرض، وبالتالي ينتعش قلبه بالذكر وهذه هي الحياة التي يطلبها. وبمعادلة الحياة بالذكر، والموت انقطاع عن الذكر، يصير موتى المقابر هم الأحياء، وأحياء المجالس إذا غاب عنهم الذكر هم الأموات في نظر "الشيخ الأكبر".

4- السياحة الصوفية:

إن السياحة عنصر من عناصر الطريق الصوفي، وعن طريق السياحة يتمكن العبد من توثيق صلته مع ربه، ويتغلب على طلب الدنيا الذي يولده الاستقرار وفي السياحة إعانة على الفكر وحث على المعرفة، واكتساب للتجربة وأنس بالله والتجاء إليه واعتصام به، لذلك لا نكاد نجد صوفيا إلا وله سياحاته المتعددة ورحلاته المختلفة"،[2]

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات، ج3، ص 58 و59.

[2]- أحمد عبد المهيمن: نظرية المعرفة، بين ابن رشد وابن عربي، ص 269.

فكانت السياحة عند ابن عربي حياته المفضلة، حيث قضى عمره الذي لم يكن قصيرا سياحة مستمرة قلقة خلال جميع البلدان الإسلامية في المغرب والمشرق، متعلما ومناقشا. وكانت قرى الأندلس ومدنه المسرح الأول لهذا التجوال.[1] فمن اشبيلية إلى قرطبة إلى "مورور Moror" ثم إلى الغرب الإسلامي، فارتحل إلى بجاية موطن الشيخ أبي مدين التلمساني الذي أقام مدرسة صوفية في هذه المدينة. ويشير ابن عربي" مرات عديدة إلى أبي مدين على أنه شيخه، ذكر ذلك في الفتوحات، وفي محاضرة الأبرار، وأورد رؤاه وكراماته ومناقبه ومذاهبه[2]. يقول ابن عربي "وكان أبو مدين صاحب نظر يدرك العلوم نظرا كما قررنا".[3]

وبعد جولات "الشيخ الأكبر" في المدن الأندلسية والمغربية، بجاية وتونس، فاس، بدأت رحلته إلى المشرق، فمن تونس دخل مصر ثم استقر فترة بمكة المكرمة أين حظي باحترام شيوخها وعلمائها. وفي هذا البلد الأمين "توثقت الصلة بينه وبين إمام مقام إبراهيم "مكين الدين أبي شجاع" وكانت له ابنة من أرباب الأحوال والمقامات اسمها "نظام" بلغت في المعرفة حدا كبيرا وكانت له مصدر إلهام لديوانه "ترجمان الأشواق" الذي سلك فيه طريقة الرمزية الصوفية فكانت القصائد غزلية في ظاهرها، روحية في باطنها. لذلك دعا أن يعصم الله قارئ الديوان من سبق خاطره إلى ما لا يليق بالنفوس الأبية والهمم العلية المتعلقة بالأمور السماوية"[4].

---

[1]- بلاتيوس: ابن عربي حياته ومذهبه، ص 29.

[2]- بلاتيوس: المرجع نفسه، ص 35.

[3]- ابن عربي: الفتوحات، ج1، ص 288.

[4]- ينظر مقدمة ترجمان الأشواق، وكذلك أحمد عبد المهيمن، المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، ص 270.

وفي هذا المكان المقدس كذلك، فتح الله على قلب "الشيخ الأكبر" بكتابه "الفتوحات المكية" يقول ابن عربي: "بنيت كتابي هذا، بل بناه الله لا أنا، على إفادة الخلق، فكله فتح من الله، وسلكت فيه طريق الاختصار".[1]

ويواصل "ابن عربي" رحلاته السياحية حتى استقر به المقام في دمشق، وظل بين أهلها وحكامها معززا مكرما حتى وفته المنية ليلة الجمعة الثامن والعشرين من شهر ربيع الأول سنة ثمان وثلاثين وستمائة للهجرة 638 هـ.

كانت حياة الشيخ شاقة قاسية لم ينل فيها ملذات الدنيا، ولم يعرف راحتها ونعيمها، ولكنها كانت حياة عامرة بالتقوى والصلاح والعمل الدءوب والعلم النافع، فأثبت ذاته وفرض وجوده، ولم تستطع الثقافة الرسمية أن تدمر فكره فصادق الحكام والسلاطين "فاتصل بملك مراكش وصادقه، وهبط مصر وأحبه واليها، والتمس منه الصحبة والبقاء. ثم استقر بالشام فاتصل بملوك الأيوبيين فرفعوه". وصاحب العلماء والأولياء، ولم يغفل عن المآسي التي أصابت أهله بسب الحروب الصليبية، فدعا إلى الجهاد وكان دوره في هذه الحروب فعالا فكان داعيا ومحرضا وملهما ومرشدا، وكان مقامه بين المسلمين مقام المربي المرشد العالم الأمين على رسالته[2].

ويتحدث "ابن عربي" عن مقامه عند الملك الظاهر "صاحب مدينة حلب، حيث استجاب الملك لطلب الشيخ من إطلاق سراح شخص طعن في ملكه رفع له حوائج الناس فقضاها كلها في مجلس واحد يقول: "كانت لي كلمة مسموعة عند الملك الظاهر

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات، ج1، 18.

[2]- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، ص 292.

صاحب مدينة "حلب" ابن الملك الناصر لدين الله صلاح الدين بن يوسف بن أيوب فرفعت إليه من حوائج الناس في مجلس واحد مائة وثماني عشرة قضاها كلها، وكان منها أن كلمته في رجل أظهر سره، وفدح في ملكه من جملة بطانته وعزم على قتله فسرحه وعفا عنه".[1]

لقد أرخ "ابن عربي" لكثير من الأحداث الهامة في حياته الروحية حيث أنه يذكر في كل مدينة زارها خلال سياحاته الكثيرة ما تلقاه منها، وما وهب فيها من العلوم أللدنية. وإذا كانت هناك ترجمات لحياة ابن عربي قديما وحديثا، منها نفح الطيب المقري، وكتاب "ابن عربي" حياته ومذهبه أسين بلاتيوس، والكتاب التذكاري الذي ألفه لفيف من العلماء بمناسبة الذكرى المئوية الثامنة لميلاد و"محي الدين بن عربي" وهذه الكتب يرجع إليها كل من يبحث في ترجمة "ابن عربي" إلا أن الرجوع إلى ماكتبه الشيخ بنفسه عن نفسه يضيء للباحث جوانب كثيرة من حياته ومذهبه وفكره.

5- مذهبه الروحي:

إن الذي طبع مذهب ابن عربي الصوفي هو قوله "بوحدة الوجود" وقد دار نقاش كبير حول هذه الفكرة، بين منتصر ومنكر لها قديما وحديثا، فيصل إلى حد القداسة عند البعض، وينزل إلى حد التكفير عند البعض الأخر. وحتى شيخ الإسلام "ابن تيمية تحير

---

[1]- طه عبد الباقي سرور: محي الدين ابن عربي، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ت)، القاهرة، ص 14.

فيه فينسبه تارة إلى وحدة الوجود ويضعه إلى جانب ابن سبعين، وأحيانا أخرى يعترف أن "ابن عربي" يفصل بين الحق والخلق والله والعالم"[1].

لقد تجلى الوجود "لابن عربي" على هيئة كلمات، هي كلمات الله تعالى يقول: "فالموجودات كلها كلمات الله التي لا تنفذ فإنها عن "كن" وكن كلمة الله" ففعل الله عين قوله، وقوله عين ظهور الأشياء في العالم،[2] و"ليست كلمات الله سوى صور الممكنات، وهذه الفكرة استلهمها "ابن عربي" من الآية القرآنية "قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفذ البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا".[3]

" فالوجود كله ورق منشور، والعالم فيه كتاب مسطور".[4] وبذلك يستوعب الوجود العالم، ويضيفه إليه، فيكون العالم بعض الوجود، والبعض هنا لا يخالف الكل، وإنما يذوب فيه ويندرج في أحشائه، وبما أن الله هو الوجود المطلق في فكر "ابن عربي" فإن كل وجود سواه هو تعبير عنه وإعلان عن حضوره وكل موجود هو آية من آيات الله وليوضح "الشيخ الأكبر" معنى وحدة الوجود. تمثل الوجود على شكل شجرة أصلها الحق وفروعها الخلق وأغصانها الأسماء الإلهية. وسمى تلك الشجرة بشجرة الوجود أو شجرة الكون يقول: "فهو الحق، الأصل الذي نحن فروعه، والأسماء أغصان هذه الشجرة أعني

---

[1]– نصر حامد أبو زيد: فلسفه التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، ط4، المركز الثقافي العربي، 1998، الدار البيضاء، المغرب، ص 20.

[2]– سعيد الشبلي: الانسان والحرية عند محي الدين بن عربي، ط1، دار علاء الدين، 2007، دمشق، ص 95.

[3]– سورة الكهف: الآية109.

[4]– ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص 315.

شجرة الوجود ونحن عين الثمر، بل هي عين الثمر"[1]. يقول سعيد الشبلي: "وهذه الصورة من ألطف الصور فعلا للوجود، ومن أشدها استيعابا، وتوضيحا لمعنى وحدة الوجود. فالشجرة تتكون من أشياء ثلاثة أصلها وفرعها وثمرتها. فأصلها هو سبب وجودها، ومع ذلك فهو لا يظهر للعيان بل يختفي تحت الأرض، وهو سبب إمداد الشجرة بالماء سر حياتها، تماما كالله تعالى، الذي خلق الخلق واحتجب عنهم، مع أنه سر حياتهم. أما الأغصان فهي سر الله تعالى المعبرة عن حقائق الذات الإلهية، والتي تطلب ظهور آثارها في عالم الممكن لذلك ستتفرع الفروع لتشكل المعاني الفعلية لهذه الأسماء. وفي آخر كل فرع ثمرته التي هي في الوقت نفسه ثمرة الغصن، وفي حقيقتها ثمرة الأصل، سبب حياة الشجرة الكل، وعلة ثمارها، وهنا في مثال شجرة الوجود، لا يتوحد الوجود كمظهر لله فقط، وإنما يتحد في غايته التي يتجه إليها. فكل مراتب الوجود بدءا بالأصل وانتهاء بالفرع، تتجه إلى تحقيق الغاية الكبرى وهي ظهور الثمرة، لذلك فالثمرة، ثمرة الوجود إنجاز مشترك وتتويج لتواصل وتلاحم تام محكم بين كل أطراف الشجرة". وهذا ما يجعل من الوحدة المقصودة، وحدة حية متحركة وقاصدة، أي وحدة الأصل، ولكنها تحمل في أطرافها جدل الأجزاء والفروع"[2].

أثارت فكرة "وحدة الوجود" عند ابن عربي جدلا كبيرا ومتواصلا لا يزال هذا الجدل قائما إلى يومنا هذا، ويرجع ذلك إلى أصل هذه الفكرة، حيث يعتبرها البعض "من أقدم العقائد الإنسانية في فهم الحياة، وتصور الوجود، ولم يكن ظهورها مقتصرا على دائرة ثقافية دون أخرى، رغم أنها كانت أقرب إلى قلوب فلاسفة الشرق القدامى، الذين

---

[1]– ابن عربي: نفسه، ج3، ص 315.

[2]– سعيد الشبلي: الانسان والحرية عند ابن عربي، ص 96 – 97

أدتهم تأملاتهم إلى تلمس وحدة الكون. وقادتهم رياضاتهم إلى التوحيد بين الجسم والروح"،[1] ومن هذا المنطلق يكون "لابن عربي" أعداء ألداء، وصل بهم الأمر، إلى حد تكفيره ويدعم فكرة تأثر ابن عربي "بالفلسفات القديمة المستشرقون. المحدثون كـ(ماسنيون، وآسين بلاتيوس ونيكلسون). فهل وحدة الوجود عند "ابن عربي" معقدة وشائكة إلى الحد الذي تستعصي فيه عن الأفهام، لتحديد منبعها وأصلها، وغايتها عنده، أم إن الأمر لا يعدو سوى النظر في التراث الفكري للشيخ الأكبر نظرة شمولية غير مجزأة، دون إغفال للقاعدة التي ينطلق منها وهي نظرته إلى باطن الأمور اعتمادا على خياله الخلاق. يقول حامد أبو زيد: "إن فكر ابن عربي دائري البنية، فثمة مركزا، وثمة محيط، وأي نقطة على المحيط يمكن أن تكون هي نقطة البداية، وتكون في الوقت نفسه نقطة النهاية. فأي نقطة يختارها الباحث للإبحار في فكر ابن عربي تحيل إلى نظامه الفكري كله[2] تماما كتصوره للوجود، يقول: "فالوجود عند دائرة ذات مركز ومحيط. يمثل المحيط دائرة الموجودات الممكنة، بينما يكون المركز هو "الله" الاسم الجامع للأسماء الإلهية والمعبر في الوقت نفسه عن ظاهر "الذات". وابن عربي هنا مخلص أشد الإخلاص للمعاني والدلالات القرآنية، كما انه للتعبير الحاد الذي لا تنازل عنه بين "الذات" الإلهية وبين أسمائها وصفاتها التي يعبر عنها الاسم الجامع "الله"[3].

ففي تصور ابن عربي للوجود يتلاشى الزمن الخطي لصالح "الزمن الكوني" أو "الزمن الإلهي"، يقول ابن عربي:" اعلم أن العالم لما كان كروي الشكل لهذا حن

---

[1]- المرجع نفسه، ص 93.

[2]- نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2004، ص 201.

[3]- المرجع نفسه، ص 206.

الإنسان في نهايته إلى بدايته، فكان خروجنا من العدم إلى الوجود سبحانه واليه نرجع كما قال عز وجل: واليه يرجع الأمر كله وقال: واليه المصير وقال واليه عاقبة الأمور. ألا ترى أنك إذا بدأت وضع دائرة فإنك عندما تبتدئ بها لا تزال تديرها إلى أن تنتهي إلى أولها، وحينئذ تكون دائرة، ولو لم يكن الأمر كذلك لكنا إذا خرجنا من عنده خطًّا مستقيما لم نرجع إليه، ولم يكن يَصدُق قوله، وهو الصّادق: وإليه ترجعون. فكل أمر وكل موجود هو دائرة تعود إلى ما كان منه بدؤها. وأن الله تعالى قد عين لكل موجود مرتبة في علمه".[1]

ويلخص "نصر حامد أبو زيد" فكر ابن عربي بشأن وحدة الوجود بقوله: "إن وحدة الوجود عند ابن عربي يجب أن تفهم فهما خاصا يباعد بها عن أي تصور مسبق لوحدة الوجود في الفلسفة الغربية الحديثة أو المعاصرة أو الوسيطة أو القديمة، وذلك لأن "ابن عربي" ينطلق من ثنائية حادة واضحة يقيمها بين الذات الإلهية والعالم من جهة، وبينها وبين الإنسان من جهة أخرى" ويشير الباحث إلى الدراسة التي قدمها "هنري كوربان Henri Corbin هنري كوريان" بأنها أقرب الدراسات إلماما بالجوانب المختلفة لفكر "ابن عربي" فهي تجمع بين وحدة الوجود عند ابن عربي وبين الثنائية الواضحة في فكره كذلك.[2]

إن كل ما ورد عن "ابن عربي" من ألفاظ موهمة وغامضة وجدت لدى ذائقي كلامه وفاهمي إشاراته متأولا مقنعا. ومن ذلك ما يرويه المقري في "نفح الطيب" عن محي الدين ابن عربي "قال رحمه الله تعالى: قال لي بعض إخواني لما سمع هذا البيت:

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات، ج1، ص 284، ينظر كذلك المرجع السابق، ص 206.

[2]- حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، ص 21.

يـــا مَنْ يَرانِـــي ولا أراه

كَـــمْ ذا أراهُ ولا يَـــراني

كيف تقول أنه لا يراك وأنت تعلم أنه يراك ؟

فقلت له مرتجلا:

يـــا مَن يـراني مُجرْماً

ولا أراه آخـــــــذا

كـــمْ ذا أراه مُنْعِـمًا

ولا يـــرانـي لائِـــــذا

ويعقب المقري على ذلك قائلا: "من هذا وشبهه تعلم أن كلام الشيخ –رحمه الله تعالى – مؤول وأنه لا يقصد ظاهره، وإنما له محامل تليق به، وكفاك شاهدا هذه الجزئية الواحدة فأحسن الظن به، ولا تنتقد بل اعتقد، وللناس في هذا المعنى كلام كثير، والتسليم أحسن والله بأوليائه أعلم"،[1] وفي هذا النص يدعو المقري إلى التسليم لما يقوله "ابن عربي" وإحسان الظن به، لأنه من أولياء الله الصالحين، لذلك على المتلقي أن يحمل كلام الشيخ محامل تليق به وبمقامه الرفيع.

[1]– المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج7، تح: إحسان عباس، دار صادر، 1968، بيروت، ص 113.

لأن "تجربة الشيخ الروحية في عمقها تجربة قرآنية، فأول تحول له في حياته هو تجسد سورة "يس" له في إغماءة مرضية في صورة رجل جميل الطلعة طيب الرائحة يدفع عنه مخلوقات قبيحة تريد إيذاءه. فلما أفاق وجد أباه يرتل سورة "يس" وقد زال عنه المرض، وهذه السورة يقول عنها في كتابه "عنقاء مغرب" ألفه سنة 595 هـ "إنها قلب كتاب الله".[1]

6- مؤلفاته:

ترك "محي الدين بن عربي" نتاجا غزيرا جدا، فمن حيث الكم تصل مؤلفاته إلى مائتين وواحد وخمسين مؤلفا ما بين كتاب ورسالة ذكر ذلك في مذكرة كتبها عن نفسه سنة 632هـ. أو خمس مائة كتاب ورسالة على حسب ما ذكره عبد الرحمن جامي (ت898 هـ) صاحب كتاب "نفحات الأنس" أو أربعمائة على قول الشعراني (ت973هـ) في "التوقيت والجواهر"[2] وهذا الكم الهائل منه المؤلفات إضافة إلى قيمتها العلمية، لا يدل إلا على صحة ما أخبرنا به "الشيخ الأكبر" في أنه يتلقى هذا العلم عن طريق الفيض الإلهي، ولا خيار له في ذلك بل هو يكتب فقط. وفي هذا الصدد يقول "أبو العلا عفيفي" في تصديره لكتاب فصوص الحكم" يقول: " له من المؤلفات ما لا يكاد العقل يتصور صدوره عن مؤلف واحد لم ينفق كل لحظة من لحظاته في التأليف والتحرير، بل شغل شطرا غير قليل منهما فيما يشغل به الصوفية أنفسهم من ضروب العبادة والمجاهدة، والمراقبة والمحاسبة، ولو قيس ابن عربي بغيره من كبار مؤلفي الإسلام

---

[1]- حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ص 103.

[2]- أحمد عبد المهيمن: نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، ص 277.

المتفلسفين أمثال ابن سينا، والغزالي لبذهم جميعا في ميدان التأليف من ناحية الكم والكيف على السواء"[1] ومن أشهر كتبه وأعظمها نذكر.

1.**الفتوحات المكية:** هذا الكتاب من أشهر الكتب على الإطلاق في التراث الصوفي الإسلامي. ومن أنضج كتابات الشيخ وأكثرها استيعابا لفلسفته. واسم الكتاب الكامل "الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية" وقد بدأ بتدوينه بمكة سنة 598هـ وأتم النسخة الأولى منه بدمشق في سنة 629 هـ أما النسخة الثانية والتي تشتمل على إضافات عديدة فقد أتمها قبل سنتين من وفاته –سنة 636 هـ-. والمخطوطة الكاملة بخط "ابن عربي" نفسه توجد باسطنبول في سبعة وثلاثين مجلدا. وهي النسخة التي طبعت عدة طبعات، ثم بدأ "عثمان يحي" محاولة نشر طبعة منقحة مصححة، لم يصدر منها سوى أربعة عشر مجلدا لأنه توفي قبل أن يتمها.

يتكون كتاب "الفتوحات المكية" بالإضافة إلى الافتتاحية و"الخطية" من ستة فصول هي: في المعارف، في المقابلات، الأحوال، في المنازل، في المنازلات، في المقامات. ويضم كل فصل أبوابا[2] ومع ضخامته يقول عنه "ابن عربي": "هذا الكتاب مع طوله واتساعه، وكثرة فصوله وأبوابه، ما استوفينا فيه خاطرا واحدا من خواطرنا في الطريق، وما أخللنا بشيء من الأصول التي يعول عليها في الطريق. فحصرناها مختصرة العبارة بين إيماء وإيضاح"،[3] ويشير ابن عربي إلى أنه كتب الفتوحات بإلهام إلـهي يقول: "بنيت كتابي هذا، بل بناه الله لا أنا، على إفادة الخلق، فكله فتح من الله

[1]– أبو العلا عفيفي: مقدمة لفصوص الحكم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

[2]– حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ص 86.

[3]– ابن عربي الفتوحات، ج2، ص 502.

وسلكت فيه طريق الاختصار"،[1] ويقول في موضع آخر: "إذا كان الأغلب فيما أودعت هذه الرسالة ما فتح الله به علي عند طوافي في بيته المكرم أو قعودي مراقبا له، بحرمه الشريف المعظم، وجعلتها أبوابا شريفة، وأودعتها المعاني اللطيفة"،[2] يقول أسين بلاتيوس عن هذا الكتاب: "وعلينا أن نقرر أن هذا الكتاب هو بمثابة الخلاصة الشاملة لكل مؤلفاته"[3] ويقول عثمان يحي في مقدمة السفر الأول للفتوحات المكية: "إن هذا الكتاب يعرض فكر الشيخ الأكبر في إطار من تراث الفكر الباطني في الإسلام عامة. إنه موسوعة ثقافية روحية فيها علم وفلسفة وقصص وتاريخ وتفسير وحديث وأدب وسلوك وتأملات ومكاشفات وهو دون نزاع أكبر مؤلف عربي في التصوف وصل إلينا".[4]

2- **فصوص الحكم:** كتبه بدمشق عام 627 هـ. وفي التصدر الذي قدمه "أبو العلا عفيفي" لكتاب "فصوص الحكم" يقول أنه جمع فيه بين "قضايا العقل" وأحوال الذوق والكشف" واستغلهما إلى أبعد مدى في تأييد مذهبه في "وحدة الوجود" وهذا الكتاب يتميز بغموض أسلوبه، لأنه يمثل خلاصة مركزة لأمهات معاني وأفكار الشيخ، فاشتدت الحاجة إلى شرح غوامضه وفك طلاسمه بالعودة إلى كتبه الأخرى.

يتكون هذا الكتاب من سبعة وعشرين فصلا، كل فصل مخصص لكلمة نبوية باسم الفصل – تتناول الدلالات الرمزية الصوفية الأنبياء من حيث اندراجهم في مفهوم "الكلمة الإلهية الجامعة" ومن حيث تعبر كل منهم عن وجه أو أكثر من أوجه تلك

[1]-المرجع نفسه، ج4، ص 93

[2]- أحمد عبد المهيمن، نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، ص 278

[3]- آسين بلاتيوس: ابن عربي حياته ومذهبه، ص 89.

[4]- علي خطيب: اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 310.

الكلمة.[1] فإذا كانت الحكمة المعنية، هي مرتبة من مراتب الوجود، ففص الحكمة هو قلبها أي مركز تلك المرتبة الوجودية وقطبها. وروح هذا المركز هو مظهر من مظاهر الإنسان الكامل يعبر عنه باسم من أسماء الأنبياء. فنسب الشيخ كل كلمة إلى أحد الأنبياء، وكما ختمت مراتب الوجود بالإنسان الجامع ختمت فصوص المراتب – أي الكلمات – بمن أوتي جوامع الكلم الإنسان الفرد الكامل سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

وإن كل كلمة من تلك الكلمات العليا لها معنى، هو عبارة عن اسم إلهي، فنسب الشيخ حكمة كل كلمة إلى نبي ومع المرتبة الوجودية التي مدارها حول ذلك النبي الكامل.[2] إضافة إلى مؤلفاته في التصوف يترك ابن عربي شعرا غزيرا كذلك، وإذا كانت غاية الشعر عند الشيخ هي الإجمال لا التفصيل، فيمكن أن نقول أنه أجمل تجربته الصوفية في تجربة شعرية، فترك لنا ديوانين مشهورين هما:

1. **ترجمان الأشواق وذخائر الأعلاق:** وقد واجه "الشيخ" في تأليفه لهذا الديوان مشكلة الطعن في صدقه وتصوفه وروحانيته، فاضطر إلى شرحه بنفسه. فحمل ألفاظ القصائد محامل صوفية روحية، وذلك بتأويلها وإبعادها عن معانيها الظاهرة. إلا إن "ابن عربي" لم يستطع أن ينكر الازدواجية المعنوية لقصائده، حيث يصرح في مقدمة هذا الديوان "ترجمان الأشواق" أنه نظم أشعاره عندما نزل مكة، وتعرف على ابنة شيخه نظام يقول: "وكان لهذا الشيخ بنت عذراء، طفيلة هيفاء، تقيد النظر، وتزين المَحَاضر والمُحَاضر،

---

[1]– حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ص 88.

[2]– عبد الباقي مفتاح: المفاتيح الوجودية والقرآنية لكتاب فصوص الحكم لابن العربي، دار البراق للنشر والتوزيع، بيروت 2004، ص 18.

وتحير المناظر، تسمى بالنظام وتلقب بعين الشمس والبها، من البلد الأمين الأعظم بلا مَيْن... ولولا النفوس الضعيفة السريعة المريضة السيئة الأغراض، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خلقها من الحسن، وفي خلقها الذي هو روضة المزن... فقلَّدْناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق وعبارات الغزل اللائق".[1]

أودع "ابن عربي" كل معاني الجمال، والجلال في هذه المرأة فهي العابدة، العالمة، الزاهدة، وهي الطفيلة الهيفاء، الساحرة الطرف، العراقية الظرف، إنها تجمع بين الجمال الظاهري والجمال الباطني، وفي عبارته "إنها هي السؤال والمأمول، والعذراء البتول" إشارة إلى أن العلاقة بين "ابن عربي" وخادمة الحرمين، هي علاقة محاطة بالطهر والعفاف، وليس أمام الشيخ إلا يقلدها بقصائده الغزلية الرقيقة، "إيثارا بمجلسها الكريم". ويصرح: "أن كل اسم يذكره فعنها يكنى، وكل دار يندبها فدارها يعنى، ولكن محي الدين بن عربي بفكره الجامع بين الظاهر والباطن، وفي تجلي الله في كل شيء، فأينا ولى وجهه تجلى له الذي صنعها. لا يغفل عن الذكر، يقول "ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جريا على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى". ويطالب متلقي قصائده في هذا الديوان بصرف الخاطر عن ظاهرها وطلب المعرفة الباطنية الكامنة فيها يقول:

فَاصْـرِفْ الخـاطِرَ عن ظـاهرِها

[1]– مقدمة ترجمان الأشواق، ص 8، 9.

واطْـلُب البـاطِنَ حـتى تَعلما[1]

لقد استلهم "ابن عربي" ديوانه ترجمان الأشواق من الشعر العربي فاحتفظ بوصف الطلل، والعيس، والناقة، والظعن، والحقول، والرياض والصبابة والجوى، والشوق. ولكن هذه المعاجم تحمل في سياقاتها الشعرية كذلك دلالات رمزية صوفية لا يمكن الاستغناء عنها أثناء التحليل. هذا عن "ديوان ترجمان الأشواق ودخائر الأعلاق" الذي قام بشرحه بنفسه وتأويل ما جاء فيه من ألفاظ موهمة بالغزل الحسي حتى يسترجع ثقة الذين شككوا في صوفية معانيها. ولابن عربي ديوان آخر يسمى "الديوان الكبير".

2- الديوان الكبير:

يحتوي الديوان الكبير على سبع وعشرين وخمسمائة بين قصيدة ومقطوعة، وفي هذا الديوان اختلاف بارز في المعجم الشعري الذي نجده في الديوان السابق "ترجمان الأشواق" فبينما ينزع الأول إلى استعمال المعجم الصوفي، ينزع الثاني إلى توظيف اللغة الغزلية. والقارئ للديوانين يلحظ هذا الفرق الواضح بين الديوانين، من حيث التشكيل اللغوي والبناء الفني.

ويعد "الديوان الكبير إحدى روائع الفكر الصوفي، إنه كما وصفه "نواف الجراح" خلاصة نتاج الشيخ الأكبر، جمع آراءه ونظرياته المختلفة، ويكاد يشتمل على كل ما ورد في مؤلفاته الأخرى. أودع فيه ثمار بحثه ودرسه، وسجل فيه من أروع النظم ما اطمأنت إليه نفسه، وما استقر عنده رأيه، عرض فيه آراء المتصوفة، وعالم مشكلات الفكر الباطني، على اختلافها في الإسلام عامة، وما أشبهه بموسوعة ثقافية روحية.

[1]- ترجمان الأشواق، ص 10.

سجل فيه علما وفلسفة وتفسيرا وحديثا، وأدبا وسلوكا، وفقها وأصول فقه وعلوم القرآن وتأملات ومكاشفات وموشحات، يجمل بالمتأدبين معرفته، فهو ينبوع يغترف منه كل متأدب ولا يستغني عنه أديب".[1]

إن الدارس لشعر "محي الدين بن عربي"، وان كانت في ضوء المناهج النقدية الحديثة، والتي تركز على النص، أو الخطاب بالدرجة الأولى، بحثا عن عناصر بناءها الشعري، فإنه لا يمكن أن نخوض غمار ذلك، دون الرجوع إلى مؤلفات ابن عربي التي تكرس لمذهبه الصوفي، ورؤاه الوجدانية، وأهم هذه المؤلفات على الإطلاق "فتوحاته المكية"، والدراسات التي دارت حول فكر محي الدين ابن عربي.

إن قرض الشيخ الأكبر للشعر، ليس أمرا غريبا عن مشايخ أهل الطريق، فقد تتلمذ على يد علماء أجلاء يحبون الأدب ويتذوقونه، فأستاذه في القراءات "كان بصيرا باللغة وآدابها، وله حظ في قرض الشعر. وأستاذه "أبو محمد عبد الحق الاشبيلي كان أديبا شاعرا وقد كان أغلب شيوخ التصوف أدباء لهم باع طويل في فنون النظم والنثر[2]، كابن الفارض، وأبو مدين التلمساني. كل ذلك كان له أثر في صقل موهبته الأدبية وإنماء استعداده الفني مما جعل كتاباته الشعرية لا تقل أهمية عن مؤلفاته الفكرية.

مفهوم الشعر عند "محي الدين بن عربي":

---

[1]– ديوان ابن عربي، مقدمة نواف الجراح، ط2، دار صادر، 2003، بيروت، لبنان ص 5.

[2]– عبد الحفيظ فرغلي علي القرني: محي الدين بن عربي سلطان العارفين، ص 88.

أقام "محي الدين بن عربي" علاقة بين الخيال والشعر، فجعله السبيل الأنجع للسّفر في عالم الخيال الذي تنتقل فيه الحقائق المعنوية والتي تبقى بطبيعتها فوق الأشكال.[1] وفي السماء الثالثة التي هي سماء التصوير التام والنظام يتحدد تصور "الشيخ الأكبر للشعر ومنها كان الإمداد للشعراء. إنها سماء النظم والإتقان، والصور الهندسية في الأجسام وتصويرها في النفس. ومنها يتعلم الإتقان والإحكام والذي يتضمن بوجوده الحكمة.[2] إن الشعر في نظر "ابن عربي" نابع من سماء التصوير التام والنظام. ومفهومُه هذا المبني على الإتقان والانتظام والإحكام تحكمه "خلفية أنطلوجية من أن الوجود انبنى على إحكام وإتقان" يقول في فتوحاته، داعيا إلى التأمل والنظر في الوجود الذي تتحكم فيه دقة الصنعة وكمالها، وكل ذلك دليل على كمال صانعه. يقول: "فتحقق أوزان تغاريد الأطيار ومقادير حركتها بالآصال والأسمار، وانظر في نغمات كل مكنون في الوجود تجده على وزن محفوظ، وترتيب ملحوظ، والتفت إلى الحيوان، وعمارة ما عمره من الأكوان، مثل ما يعمله الزنابير والنحل والعناكب من البنيان تجده موزون الزوايا معقود الرقائق والخبايا"،[3] ولعل إنزال الشعر في هذه السماء (سماء الإتقان والنظم والصور الهندسية في الأجسام وتصويرها في النفس) مصدره إيمان "ابن عربي" بأن الشعر بناء فني، فهو قائم على أوزان وإيقاعات مبنية على الإحكام والانتظام والإتقان فماثل بينه وبين الكون المبني على هذه العناصر. وربما يكون المثل الذي ضربه في بنيان العناكب والزنابير والنحل، المُتْقَنَة البناء الموزونة الزوايا، هي إشارة إلى البناء الشكلي للقصيدة الشعرية، التي يجب أن تكون موزونة. ولكن "الشيخ الأكبر" لا يتوقف

---

[1]– خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف، ط1، دار توبقال، 2000، الدار البيضاء، ص 150.

[2]– ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص 275.

[3]– نفسه: ص 275.

عند حدود الشكل، بل كي يكتمل جمال هذا البناء يجب أن يكون معقود الرقائق والخبايا وهي المعاني الخفية التي تحملها النصوص الشعرية. ومنه نستنتج أن مفهوم "ابن عربي" للشعر قائم على علاقة مشدود وبين الشكل والمضموم. فيكون المعنى إذن، في النص الشعري مرتبطا ببنائه ولا يشتغل إلا فيه[1] ومفهوم الإتقان هو ما جعل "ابن عربي" ينظر إلى الشعر من خارج التحديد الأخلاقي وتقويمه وفقا لذلك، عكس ما رأيناه عند الفلاسفة المسلمين، أما جمال المعنى بالنسبة إليه يرجع إلى ما يسمح من عمق في التأويل وهو ما عبر عنه بأنه "معقود الرقائق والخبايا".

إن الشعر في تصور "ابن عربي" يرتكز على منطلقات وجودية ومعرفية ومن ثم فإن وضعية الشعر في تأمله النظري نابعة من هذه التصورات الوجودية والمعرفية.[2] وقد تناول "ابن عربي" مسألة وضعية الشعر في القرآن الكريم، ورأى أن القرآن لم يقلل من قيمة الشعر؛ ولكن مهمة التبليغ التي جاء بها الرسول صلى الله عليه وسلم، تشترط الوضوح والبيان، بينما الشعر من "الشعور فمحلُه الإجمال لا التفصيل وهو خلاف البيان " فالشعر تكثيف والكتابة تفصيل". وهكذا يختلف "ابن عربي" مع أغلب النقاد والبلاغين القدامى، حيث سيادة الرؤية البيانية للشعر، ليجعل من الشعر الذي هو من الشعور محل المعاني الكثيفة المعقودة، لا محل الوضوح والبيان.

لقد شطب "ابن عربي" على الاعتقاد السائد أن القرآن حطَّ من قيمة الشعر واستخف من مكانته في قوله: "فما منع النبي من الشعر لهوانه ولا لانحطاط مكانه، ولكن لما كان مبنيا على الإشارات والرموز فإنه من الشعور، والمطلوب من الرسول

1- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف، ص 139.

2- خالد بلقاسم: المرجع نفسه، ص 140

البيان للكافة بأوضح العبارات"، لهذا لم يجئ به الرسول، فأخبر الله تعالى أن الذي جاء به من عند الله وعلمه إنما هو ذكر وقرآن مبين ما هو شعر كما زعمتم وما في هدا ذم للشعر ولا حمد[1]. وإبعاد النبي عن الشعر لم يكن إلا لثبوت وحيه.

ومن هذا التصور الذي كونه "ابن عربي" عن الشعر نفهم سبب لجوئه إلى التلميح دون التصريح، فعندما تتدفق مشاعره لا يستطيع إلا أن يترجمها بلغة كثيفة مفعمة بالرموز والإشارات، تمنح المتلقي روعة التأويل.

كان إذن،"ابن عربي" إضافة إلى كتاباته النثرية شاعرا يُجمِل فيه تصوراته فكره الصوفي، معبرا عن حبه الإلهي المطلق، كما قال كذلك في معاني السّوَر القرآنية وحاول صياغتها في قوالب شعرية وهو ما جعل "الشيخ الأكبر" يحيط نفسه بسياج من الشريعة الإسلامية،[2] وأنه لا يناقض بين الحقيقة والشريعة بل يراهما متكاملتين. وهنا تكمن الخلفية المعرفية "لابن عربي" من أنه ينطلق إلى الباطن من خلال الظاهر.

إن "محي الدين بن عربي" وإن كان مفكرا فإنه كذلك كان شاعرا وتظهر أهمية الشعر عنده في تصديره بالشعر أغلب ما يكتبه خاصة في فتوحاته المكية. وكأنه يجد في الشعر ملاذه ومتعته وأفقه الخيالي.

---

[1]- ابن عربي سفينة الحقيقة، نقلا عن أخبار الأدب المصرية عدد 30 مايو 1999، ص 17.

[2]- علي الخطيب: اتجاهات الأدب الصوفي، ص 298

الفصل الثانـي:

البنيـة الإيقاعيـة وخصائصها الأسلوبيـة في شعر "ابن عربـي"

تحتل الموسيقى مكانة مركزية في الشعر عند القدامى والمحدثين وهذا ابن طباطبا" يعرف الشعر من خلال مقارنته بالنثر، والشعر في نظره يستمد معانيه من النثر، ثم يصبغ عليها من سمات الشعر وزنا وقافية فإذا به يصبح شعرا.[1] وهو مفهوم تواتر وروده في الكتب النقدية والبلاغية القديمة.

إن الذي لا خلاف عليه قديما وحديثا في زخم التعاريف للشعر هو التسليم بظاهرة الإيقاع فيه، وهو أي – الإيقاع – ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة، بل هو من صميم بنية النص الشعري.

إن الصلة وثيقة بين الشعر والموسيقى وهي أقوى وسائل الإيحاء وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها. ويؤكد أغلب الباحثين على "أهمية الموسيقى في الشعر، وهذه مقولة لفرنيل" الداعية إلى الاهتمام بالموسيقى في الشعر، بل الشعر لا يقوم إلا بها، يقول:"عليك بالموسيقى قبل كل شيء، ثم بالموسيقى أيضا ودائما، وليكن

---

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ص 3.

شعرك مجنحا حتى ليحس أنه ينطق من الروح عابرا نحو السماوات الأخرى"،[1] وبهذا المعنى تصبح الإيقاعات الصوتية الفيزيائية مرتبطة ارتباطا عضويا بدلالة النص الشعري، وتوحي إلى الحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر. إنه يخلق حالات من الإيحاء عن طريق الإيقاع الموسيقي، وذلك بالإلحاح على استخدام كلمة أو صوت للتعبير الانفعالي من جانب، وللتأثير في الملتقى من جانب آخر. ونجد صدى لأهمية الموسيقى في الشعر، بل وتميز الشعر بها، عند كثير من الذين نظّروا للشعر، أو طبّقوا فيه؛ إذ أول ما يقفون عنده أثناء دراسة الفن الشعري "ظاهرة الإيقاع" وهذا (يوري لوتمان) يجعل الإيقاع من خصائص الشعر ومميزاته، وفي هذا الإطار تحظى العناصر اللغوية في رأيه بما لا تحظى به في الاستخدام العادي. يقول: "إن البنية الشعرية لا تبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية التعبير عنه."[2]

تتميز الموسيقى في الشعر بقيمتها الجمالية يصنعه اقتران التماثل والتقابل داخل نظام متناسب تتفاعل فيه العناصر المكونة للإيقاع مع الدلالة، فيتحقق الإيقاع من الاتساق والتناسب والانسجام، حيث حقيقة الإيقاع مدارها صلة العنصر بعنصر وصلة العنصر بكافة العناصر، وهذه الصلة تنهض على التعاقب والترابط والتكرار، وتتضمن التوافق والتناقض.[3]

---

[1]- غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط 5، دار العودة والثقافة، (د ت)، بيروت، ص 20.

[2]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995، ص 71.

[3]- سحر سامي: شعرية النص الصوفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 120.

تنهض الموسيقى الشعرية على إتباع نظام من الأصوات على مدًى زمني معين. وبهذا المفهوم يتعدى الإيقاع الوزن والقافية إلى مصادر موسيقية أخرى تسهم بشكل فعال في خلق موسيقى القصيدة الشعرية (كالتجنيس والتكرير والترصيع...) وتبعث هذه العناصر في النص الشعري حياة وحيوية تعبر عن الحالة الشعورية للمخاطِب وتشد انتباه المتلقي، فيصاب بنوع من العدوى على حد تعبير (ريفايتر) وفي الوقت نفسه تلفت الانتباه إلى ذاتها في كيفية تشكيلها في النص وطريقة بروزها فيه ثم ارتباطها بالدلالة؛ ذلك أن الإيقاع في الشعر لا يعتبر في حد ذاته ذا قيمة، ما لم يكن مرتبطا بكل عناصر العمل الشعري.

إن بنية الإيقاع في النص الشعري يمكن أن تُؤَكد تداخل عمليتي الاختيار والتوزيع، بحيث يكون في وعي المبدع أن يختار ويوزع في نفس اللحظة، فينصب الاختيار من خلال ملاحظة العلاقة الاستبدالية أولا، ثم من خلال ملاحظة التوافق الصوتي ثانيا، وهذا التناغم والتوازن في النص الشعري يهيئ لعملية التلقي، وبه يمارس ضغطا في الاستجابة والتأثير على المتلقي.[1] وعندما يكون الوجود كله مبنيا على التناغم والتوازن عند "الشيخ الأكبر" واعتباره الكتابة ممارسة في هذا الوجود نرى الشاعر يعطي اهتماما كبيرا للإيقاع في نصوصه الشعرية، يشعرنا بمدى ارتباط الموسيقى الشعرية بالدلالة، موظفا في ذلك الطاقة الكامنة في اللغة صياغة وتعبيرا. بل نجد من يذهب أبعد من ذلك في اهتمام الشيخ الأكبر بالتناغم والإيقاع، إذ لا تتميز نصوصه الشعرية فقط

---

[1]– محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، القاهرة 1993، ص 364

بهذا التناغم بل يراه حتى في نصوصه النثرية. وهو ما أكدته الباحثة "سحر رامي" في تتبعها لشعرية الفتوحات المكية.[1]

إن الإيقاع الشعري يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها مبناها عن معناها.

يعتمد "محي الدين بن عربي" في صنع إيقاع قصائده على مصادر موسيقية متعددة:

أولا: الوزن

يستمد الشعر وزنه من انتظام كلمات انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقا زمنيا وهو ما يشكل الوزن العروضي الذي يعد من جملة جوهره. وهذا "حازم القرطاجني يعد الوزن قوام الشعر يقول ": "إن الوزن مما يتقوَّم به الشعر و يعد من جملة جوهره."[2] وعرف الوزن بأنه "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات."[3]

يرى "جابر عصفور" أن الذي قدمه "حازم القرطاجني" عن الوزن هو أنضج تصور نقدي يمكن أن نجده في التراث وذلك لربط الوزن بالمعنى. فالوزن في ذاته قيمة مجردة لا قيمة له حين ينفصل عن المعنى. والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن

---

[1]- ينظر سحر رامي: شعرية النص الصوفي، ص 120.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 263.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أن يفهم بعيدا عن التجربة؛ ذلك أن لغة الشعر ليست عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال.[1] ولكن "جابر عصفور" يلفت انتباهنا إلى تبني "حازم" الفكرة الأرسطية تبنيا كاملا في ارتباط الأوزان بالأغراض محاولا تطبيقها على الشعر العربي، وهذه الفكرة تترسخ عند "ابن سينا"، ولكن – في نظره – يفشل "ابن سينا" في عدم إيجاده لنماذج من الشعر العربي، أما (ابن رشد) فقد شكك في إمكانية تطبيق نظرية أرسطو في كتابه "فن الشعر" عندما تحدث عن الخصائص المميزة لوزن "البطولي" و"الأيامي" و"التروخي" وقدرة كل منها على إثارة انفعال ما، وبالتالي مناسبتها لأغراض دون أخرى.[2] وانطلاقا من هذا التصور راح "حازم" يقدم خصائص كل بحر. يقول: "فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"،[3] وهكذا يعبر كل وزن عن غرض معين، يستدعي كل غرض من الأغراض وزنا معينا عند حازم القرطاجني. إلا أن هذا التصور يفَنِّدُه الواقعُ الشعري، إذ يستمد كل وزن خصائصه داخل التجربة الشعرية؛ حيث نجد قصائد مختلفة الأغراض ولكنها تخضع لنفس الوزن، ولو كان الوزن بذاته مناسبا لغرض بعينه حقا، لنوَّعَت القصيدة الجاهلية أوزانها كي تحقق المناسبة مع تعدد أغراضها. ولكن الأمر غير ذلك، إذ تفرض كلُّ قصيدة على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، وذلك بسبب العلاقات

---

[1]– جابر عصفور: مفهوم الشعر ص 411.

[2]– المرجع نفسه ، ص 405

[3]– القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 269.

المتميزة التي تشكل القصيدة ذاتها.[1] ثم إن الشاعر لا يخضع للنمط المثالي للبحر كما وضعها الخليل، بل يخرِق هذا النمط حسب احتياجات الشاعر الإيقاعية عن طريق الزحافات والعلل، بل واحتياجات القصيدة الشعرية للإيقاع[2].

إن الوزن ليس العنصر الوحيد الذي يجعل الكلام شعرا، ولكنه العنصر الأول الذي يواجه به الشعرُ النثر. حيث تقوم أجزاؤه على تردد كلي أو جزئي لنفس العناصر الصوتية،[3] وأي نظام وزني محدد، يقصد به إلى اعتبار ما هو متوقع من نبرات وزنية، ودور التقطيع يكمن في الكشف عما هو مستكن في الشعر من قوانين البناء الفني.[4]

إن ما يشكل ظاهرة أسلوبية في البنية الوزنية لقصائد "ابن عربي"، سواء في ديوانه "ترجمان الأشواق" أو "الديوان الكبير" هو هيمنة بحر الطويل على مساحات شاسعة من شعره، يليه بحر البسيط وهو البحر المنافس لبحر الطويل، حيث تغلب قصائد البسيط على الطويل في (الديوان الكبير)، ولكن إذا قيس بعدد الأبيات التي يتضمنها البحران، فإن للطويل حظا أوفر. ويلي هذين البحرين، بحر الكامل والسريع والوافر، وتمثل البحور الباقية التي نظم عليها قصائده نسبة قليلة تأتي على هذا الترتيب: الرمل،الخفيف، مجزوء الرمل، مجزوء الرجز، مجزوء البسيط، مجزوء الخفيف، مجزوء المديد، المتقارب المجتث، المنسرح، وأخرها الهزج.

---

[1]- جابر عصفور: المرجع نفسه، ص 414.

[2]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص 32.

[3]- جون كوهن: بناء لغة الشعر. ترجمة أحمد درويش، ص 73.

[4]- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص 74.

لقد اخترق الشاعر "محي الدين بن عربي" نمطية المثال العروضي حيث أكثر من الزحافات والعلل*. أما ما قيل عن هذه الظاهرة العروضية ودورها في العمل الشعري، فإن آراء الباحثين في ذلك كثيرة ومتباينة؛ إذ هناك من اعتبرها مجرد انحراف عن النمط المثالي وتجاوزا له. أولهم (الخليل بن أحمد) الذي يرى أن الزحاف مثل الحول واللّثغ في الجارية يُشتَهى القليلُ منه، فإذا كثر هجن وسمج،[1] ومنهم من ذهب إلى اعتبار الزحاف والعلّة أكثر العناصر جمالية في القصيدة الشعرية، حيث يعتبر "إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن. وإذا كان التناسب في الوزن يقوم على الاطِّراد الذي هو تكرارٌ آليٌ للأجزاء، يقوم كذلك على التنوع في محاولة لكسر رتابة هذه التوالي عبر مسافات زمنية لا يختلُّ انتظامُها ولا قياسُها. ومن مناصري هذا الرأي قديما نجد "حازم القرطاجي" الذي يرى أن التقليل من الأحرف الساكنة في الأوزان التي تكثر فيها السواكن أمر مستحَب ويسميها (الأوزان الجعدة) وهي التي لا يكون فيها بين ساكن وآخر إلا حركة واحدة. ويقابل الوزن الجعد الوزن السبط وهو الذي تتوالى فيه ثلاث متحركات وساكن، وتوالي المتحركات في نظره يمنح الوزن تدفقا واسترسالا. وهنا يختلف (حازم) مع (الفراهيدي) في نظرته إلي الزحافات والعلل، فيعتبرها الأول مستحسنة، بينما يستقبحها الثاني إذا كثرت.[2]

---

*- **الزحاف** تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف /0 أو الثقيل // كأن يحذف مطلقا أو يسكن اذا كان متحركا. **والعلة** تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معا، اذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة ولا يلحق إلا الأعاريض والأضرب.

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 398.

[2]- المرجع نفسه، ص 398

إذا تمكننا من إثبات كل بحور القصائد في الديوانيْن ترجمان الأشواق والديوان الكبير وقد كان أمرا غير يسير، إلاّ أنه من الشاق جدا القيام بعملية تقطيع كل أبيات القصائد للوقوف إحصائيا على كل الزحافات والعلل الواردة فيها، لذلك سنكتفي بتقديم عينة من الأبيات الخاضعة لبحور مختلفة، نثبت بها رغبةَ الشاعر المُلِحَّة في خرق نمطية المثال العروضي للأوزان الخليلية، خاصة في التفعيلات الآتية:

1) فعولن //0/0 : تصبح فعولُ //0/ أو فعُو //0 خاصة في تفعيلتي الضرب والعروض..(فعو)-(فعو).

2) مستفعلن / 0//0/0 : كثيرا ما تتحول إلى مُتَفْعلُن//0//0

3) فاعلن /0//0 : تصبح فَعِلُن ///. أو فَعْلُن /0/0 وتبرز خاصة في تفعيلة الضرب والعروض.

4) متفاعلن ///0//0 : كثيرا ما تصبح مُتْفَاعِلُن /0/0/0

إن القراءةَ المتكررة لقصائد الشاعر، واختيارَ عينة منها للتقطيع اختيارا عشوائيا، مع إضافة ما يمليه علينا الحدس الفني تجعلنا نتوصل إلى أهم خاصية أسلوبية يتميز بها شعر "ابن عربي"، تتمثل في خاصية (الحذف) في التفعيلات. وهو ما يُضفي نوعا من السرعة والخفة والحركة على الإيقاع النابعِ من باطن القصيدة. ذلك أن الأوزان والقوافي والتكرار الصوتي واللفظي والتركيبي، كل هذه العناصر تعمل في تلاحم وتضافر وانسجام لخلق إيقاع مميز مرتبطا بل ومتجانسا بدلالات هذه النصوص وإيحاءاتها. ونرد

في هذا السياق قصيدته "أنا الذي أشكو الكلال"،[1] أين يظهر جليا نزوعُ الشاعر إلى الإنقاص من عدد المقاطع* في التفعيلات.

تتكون هذه القصيدة من سبعة أبيات، وهو ما يعطيها عدد اثنتين وأربعين (تفعيلة). يطرأ الزحاف والعلة على خمس وعشرين منها، وتبقى ست عشرة تفعيلة سليمة، هي في الأغلب التفعيلة الثانية من الشطر الأول والثاني. يقول الشاعر:

يا أيها البيتُ العتيـقُ تعــالى

نورٌ لكُم بقلوبنا يتـلالا.

أشكـو إليـكَ مَفاوزا قـد جُبتُــها

أرسلتُ فيها أدمُعي إرسَالا

أُمسي وأُصِبحُ لا ألَـذُّ براحةٍ

أصلُ البُكورَ وأقطَعُ الآصَالا.

---

[1]- ترجمان الأشواق، ص 115.

*- يعرف ابراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" المقطع بقوله: "المقطع الصوتي هو عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة، وللمقاطع أنواع تختلف باختلاف اللغات" فالمقطع صوت صامت يحمل حركة قصيرة أو طويلة يمكن أن تكتنفه أصوات ساكنة أخرى، إبراهيم أنيس: موسيقة الشعر ط4، دار القلم، بيروت، ص 152 ينظر كذلك محمد الأنطاكي: الوجيز في فقه اللغة.

يا أيها البيتُ العتيـقُ تعــالى

نورٌ لكُم بقلوبنا يتـلالا.

إن النياقَ وإن أَضَرَّ بها الوَجي

تَسْرِي وتُرفِلُ في السُّرى إرفالا.

هذي الرَّكــائِبُ إليكُمُ سارَتْ بنا

شَوقًا، وما ترجو بذاكَ وِصالا

قَطَعَتْ إليكَ سَبـاسِبًـا ورِمــالا

وخْـــداً،ومــا تَشْكو لذاكَ كَــلالا

ما تَشتكي ألمَ الوَجى ، وأنا الذي

أَشــكُو الكَلَاَل ، لقد أتَــيْتُ مُــحـالا[1]

يستهل الشاعر قصيدته بنداء (للبيت العتيق) وسواء كان هذا البيت هو "قلب العبد العارف النقي الذي وسع الحق سبحانه حقيقته"،[1] كما شرحه الشاعر نفسه، بل وأوّله، أو

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 115

كان رمزا لحيز كان يلتقي فيه حبيبان في الماضي، وما يزال نور هذا المكان يتلألأ في قلب الشاعر الشاكي من مفاوز جابها، وأنهكته، فأصبح لا يلذ براحة، بل يشقى ويتعب من أجل وصال هذا المحبوب العظيم عند الشاعر من جهة، والمتعالي عليه من جهة ثانية. وتضم القصيدة ضمير المفرد المتكلم، وضمير الغائب المؤنث (هي) في سياق شعري تقابلي، إذ يرمز الضمير الثاني إلى نفس الشاعر المشتاقة والتي ينسب إليها تحمّل التعب والصبر والشوق والعزيمة والإصرار على طلب الوصال. ويحمل الضمير الأول (أنا) دلالة الجانب الثاني في الإنسان الذي يطلب الراحة والملذات الدنيوية والتي لا تقهر إلا بالمجاهدة عند أهل العرفان.

تخضع قصيدة "أنا الذي أشكو الكلال" إلى بنية عروضية يطغى عليها الزحاف والعلة – كما بيننا سابقا– وهي قصيدة من بحر الكامل، تتكون من تفعيلة واحدة متكررة ثلاث مرات (متفاعلن) ///0//0. إلا أن هذه التفعيلة في هذا النص تأتي في أغلبها (مُتْفاعِلُن)/0/0//0 أو (مُتْفَاعِلْ)/0/0/0، وكأن السكون يسرع بالتعبير عن شكوى الشاعر، ويوحي إلى هذا القلق الذي يسكن قلبه، إنه يستعجل بهذا الحذف نفْثَ آلامه وهمومه، فكانت بذلك البنية الوزنية المتوترة في النص مماثلة لمعاني التوتر النفسي عند الشاعر. وهو ما يجعل هذا النص بناء متجانسا يوحي فيه الشكل إلى المضمون ويبوح به المضمون عن مكنونه. وفي هذا السياق نرد نموذجا شعريا آخر من بحر *الطويل* في قصيدته "اللقاء السري".

يستحوذ بحر الطويل – كما سبق الذكر –على البنية الوزنية لقصائد "محي الدين بن عربي" ولهذا البحر عراقة في الشعر العربي خاصة الجاهلي منه. وإذا أصابه تراجع

---

[1]– المصدر نفسه، ص 115

في الحقب الأخيرة من الشعر العباسي والأندلسي، فإنه يظهر بقوة عند شاعرنا، كما يظهر كذلك بنفس الصورة عند "عمر بن الفارض" وقد ناقش الباحث "رمضان صادق" فكرة تراجع هذا البحر في العصور المتأخرة للشعر العربي[1] وهو ما يستنتجه كذلك "جمال الدين بن الشيخ" في كتابه الشعرية العربية بعد دراسة إحصائية مستفيضة، يقول: "لم يعد الطويل يمارس هيمنة مطلقة. فالواقعة أكيدة على الرغم من المرتبة الأولى التي يستعيدها عند البحتري إن المرتبة التي كانت لهذا البحر قد تقهقرت تدريجيا، ما يبرهن على ذلك منحنى استعماله. فقد انتقل من36 بالمائة إلى 48 بالمائة، وانتقل أخيرا في القرن الثالث الهجري، إلى 18.81 بالمائة.[2]

تخضع قصيدة "اللقاء السري " إلى وزن الطويل. ومطلعها:

ألاَ يـَا نَسيمَ الرِّيحِ بَلِّغْ مَها نـَجْدٍ

بأنِّي على ما تَعْلمون من العهـد[3]

في هذا النص يطرأ الزحاف على تفعيلة (فعولن//0/0/0) لتصبح فعول (//0/). وتكررت هذه الظاهرة إثنتي عشرة مرة. في قصيدة تتكون من ثمانية أبيات، يطلب فيها الشاعر لقاء سريا مع محبوبته. وتحمل جملة النداء في مستهل القصيدة معنى الترجي لمنادى هو 'نسيم الريح " – مع ما تحمله كلمة نسيم من معاني الرقة واللطافة – بأن يبلّغ محبوبته التي يشبهها (بالمها) وهو تشبيه سائد في الشعر العربي القديم. أما عن

---

[1]– ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض. دراسة أسلوبية، ص 25 – 30

[2]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ط 2، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2008، ص 256.

[3]– ترجمان الأشواق: ص 189.

الرسالة التي كُلِّف بها هذا النسيم لهذه (المها) فهو بقاء الشاعر على العهد. ونكاد نسمع صوت المتيمين العرب في هذا النص، الذي يوحي فيه بقاء طول نفس البحر الطويل لكثرة مقاطعه إلى وجود الشاعر ملاذَه في التنفيس والتعبير عما يجيش في وجدانه. والقصيدة تبدأ بنوع من الاستقرار في الأوزان، حيث يدخل الزحاف على التفعيلة السابعة من البيت الأول، لتتوزع بعد ذلك بنوع من التوازن في بقية الأبيات، وهو ما يماثل التوازن الذي يطلبه الشاعر حين يضرب موعدا يحلم بأن يتحقق وفي نفسه لا يدري مصير ما يصبو إليه لذلك يقف مُتسائلا:

أَأَضْغـاثُ أحـلامٍ، أبُشرى مَنامَة

أنُطْقُ زمانٍ كان في نُطْقِهِ سَعْدي

وتنتهي القصيدة دون أن يتحقق اللقاء، ولكن يبقى الشاعر معلقا رجاءه دون استسلام. فلعل الله الذي بث في قلبه هذه الأمنية أن يحققها له فعلا:

لعلَّ الذي ساقَ الأماني يسُوقها

عَيانًا، فيهدي روضُها لي جنى الورد

في هذا النص ظاهرة وزنية أسلوبية، حيث تنزاح تفعيلة العروض (مفاعلن) إلى (مفاعيلن)، الأمر الذي لم نتعوده في بحر الطويل. وفي هذه القصيدة برزت (مفاعيلن) وكأنه تعويض يقوم به الشاعر للحذف الذي أصاب (فعولن) في ثنايا الأبيات تأكيدا لثقل الإيقاع في هذا النص كثقل قلب الشاعر بهذا الحب الذي يرجو، بل يتمنى أن يُتَوَجَ بلقاء فعليّ ضرب له موعدا محددا في الزمان والمكان.

وقلْ لفتاةِ الحَيِّ موعدُنا الحِمَى

غَدِيّةَ يومٍ السّبت عند رُبَى نـجد

إِلَيْهَا ففِي حَرِّ الظَّهيرَة نَلتقي

بخَيمَتِها سِرًّا على أَصْدَقِ الوَعد[1]

إن تصرف "ابن عربي" في أوزان البحور وإخضاعها لإرادة القصيدة، وما تحمله من معان ودلالات وإيحاءات، يمثل إيمان الشاعر بحرية الإنسان أساسا للإبداع، فهو لم ينظر إلى أوزان الخليل" على أنها تماثيل لا نبض فيها ولا حياة، بل جعل من هذه البحور بحورا مرنة تستجيب لإرادته الشعرية، مروضا إياها لمتطلباته الأسلوبية والجمالية، دون أن ينتهك في ذلك قوانينها الثابتة، فكان تصرفُه في حدود ما تسمح به قوانينُ العروض الخليلية، مع هيمنة لافتة للزحافات والعلل على تفاعيل البحور التي استعملها، مما أضفى على نصوصه إيقاعا نشيطا ومتجددا يتلاءم بل ويعبر عن مضامين هذه النصوص ويقدمها في نوع من الانسجام التام بين الشكل والمضمون في شعرية لافتة.

ثانيا: القافية

يعرف القرطاجني القافية بقوله:" والقافية هي مابين متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفىّ".[1] **وتحقق القافية جانبا موسيقيا هاما للخطاب**

---

[1]- ترجمان الاشواق: ص 189.

الشعري من خلال هذا التكرار المنتظم للأصوات في أواخر الأبيات من القصيدة. حيث تعد بمثابة فواصل موسيقية يتوقع فيها السامع ترددها، وهو ما يمكن أن نسميه على مستوى التلقي (بجمالية التوقع) حيث يستمتع المتلقي بهذا التردد المنتظم الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة. إنها بمثابة منبه مضيء في الخطاب الشعري بل هي "كلمة رقص حقيقية[2] للحروف، ذلك أن عددا قليلا من الحروف التي تحملها الكلمات يتعاقب ويتبادل المواقع فيما بينها ويتحلق في تأليفات متقاربة تفضي كلها إلى نفس النقطة حاملة بين طياتها دلالة جديدة. فيكون انتباه المتلقي من بداية القطعة إلى نهايتها، مشدودا إلى هذه الصورة التي تتكرر وتتماثل مع نفسها من عدة جوانب بوصفها تلوينات أو تنوعات عن موضوع واحد[3]. إن القافية تكرار صوتي وتنوع دلالي.

أعطى القدامى أهمية مثلى للقافية. وهذا الجاحظ، يعلي من شأن البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته،[4] وكأن القافية تتحدد من بداية البيت ينبئ به التركيز على حرف دون آخر خاصة في ختام الصدر – وقد تناول كل من ابن المعتز والجمحي وثعلب والعسكري قواعد القافية وعيوبها التي يمكن أن يقع فيها الشعراء. فكانت وحدة القافية في القصيدة المعيار الأول لذلك – إلا أن هذه الوحدة رآها بعض الشعراء قيدا، خاصة المولدين منهم، كأبي نواس، وأبي العتاهية وبشار "فحاولوا الانفلات منها" وهكذا

---

[1]– القرطاجني : منهاج البلغاء، ص 275.

[2]– ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 273

[3]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 214.

[4]– منير سلطان: البديع. تأصيل و تجديد، منشأة المعارف، (د ت)، الإسكندرية، ص 173.

ظهرت الخطاطات التي أسست معمارية المزدوج، والمخمس والمسمط فكان ذلك بداية نمط شعري يتطور في الأندلس لاحقا.[1]

وفي نظرية عمود الشعر يجب أن تكون القافية كالموعود المنتظر، يشوفها المعني بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها. وهي في كل ذلك يجب أن تكون وافية باللفظ والمعنى معا. وهو ما يؤكده حازم القرطاجني" "من أن القافية ترتبط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت، فهي حوافر الشعر إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهايته."[2]

إن القافية وما تحمله من خصائص صوتية ليست منعزلة عن دلالة القصيدة، بل لها وظيفة أسلوبية ودلالية في النص الشعري، وهي – كما يصفها "كوهن"– "لا تظهر دلالتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى، إنها عامل صوتي دلالي"،[3] وهي لا تقتصر على الأجزاء المقفاة بل تنفد إلى البيت كله لتدرك في أقصى مداها[4] لذلك جعلها القدامى كالموعود المنتظر.

أما عن الكلمات التي تتكون منها القوافي، فينبهنا " لوتمان" إلى التماثل والتقابل الذي تبنى عليه القافية – فمن جهة مطابقة التكوينات الصوتية في القوافي فإنه خارج نطاق النص ليس هناك علاقة فيما بينها. ولكن تجاورها في القصيدة يجعلها تدخل في علاقة تقابلية وتماثلية. ومن هذه المقابلة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة، بل إنه كلما

---

[1]– ينظر جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 205.

[2]– القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 271.

[3]– جون كوهن: بناء لغة الشعراء أحمد درويش ص 105.

[4]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 205.

قلت نقاط التلاقي بين المجالات الدلالية لمعاني الكلمات، كلما كان التماس بين هذه الكلمات عبر هذه القوافي أكثر إثارة لعدم التوقع، ومن ثم تصبح القافية أكثر قيمة وجمالية في النص الشعري[1].

تنتج القافية في الخطاب الشعري جماليتين متقابلتين ومتكاملتين معا.

أ . جمالية التوقع : وذلك بشعور الملتقى بنهاية البيت، وهو ما تنتجه المماثلة الصوتية الواقعة في بدايته.

ب . جمالية عدم التوقع: وتنتجه المقابلة بين معاني الكلمات التي تتكون منها القافية، وتحصل بذلك المفاجأة التي هي عمادة الأسلوب الشعري. وباعتبار القافية ذات أهمية قصوى في الخطاب الشعري فإننا سنبحث عن وظيفتها الدلالية ومميزاتها الأسلوبية في شعر "ابن عربي".

تخضع قصائد "محي الدين بن عربي " إلى نظام تقفوي مميز. وأول خاصية تصادفنا هو الانتشار الواسع للقوافي المطلقة. ولعل ذلك يجعل النص الشعري أكثر تدفقا واسترسالا يضفيه هذا المد الطويل، وتتميز كذلك قوافي النصوص سواء في الديوان الكبير، أو في ديوانه "ترجمان الأشواق، بخاصية أسلوبية تتمثل في هيمنة الأسماء والصفات على الكلمات التي تتكون منها القوافي مقارنة بالأفعال. وإذا سلمنا بمقولة أن الأفعال تعبر على الحركية لما للفعل من دلالة على الحدث، بينما تعبر الأسماء والصفات على السكون والثبات لتجريدها من الحدث، فإنه يمكن القول بأن القوافي في

---

[1]– ينظر يوري لوتمان: بنية القصيدة، ص 93 – 94.

شعر "ابن عربي" تنزع إلى الإيقاع الهادئ الساكن، وهو ما يعبر عن سعي الشاعر إلى السكون النفسي كما يمثله النموذج الآتي:

وَلْتَـقومُوا إذا وصَلْتُم إليـه

ونَزَلتُم به عَليْه سِنيـــنـا

فجوارُ الإلهِ خيرُ جِـــوارٍ

تعلمُوه يومَ الورودِ يَقِيــنا

وادْخُلوهُ إذا أَتيتُم إلـــيهِ

دُونَ هُدًى بعُمرَةٍ مُحْرِمِيـــنـا

فهو الشَّرْعُ لاَ تَحيدونَ عنه

وهو نصُّ الرَّسُولِ فيِهم وفينا[1]

تتكون هذه القصيدة من تسعة وعشرين بيتا . يظهر الفعل في القافية ثلاث مرات فقط. وتدور معاني النص حول توصية العبد المؤمن الذي يذهب إلى الحج وفي هذا النص استحضار لمعاني القرآن الكريم حول مقام إبراهيم والمؤمنين الذين يتخذونه مقاما ومصلى لهم، مسلمين له. " ويصف الشاعر مكانة هذا المقام الرفيع لرفعة صاحبه وقد جاءت القافية مطلقة مردفة بالياء في أغلبها، أما رويها فهو حرف النون والذي يعتبر من الأصوات المتوسطة، خاصيته الجهر وهو صوت ذو غنة في نطقه، ويوحي الجهر

---

[1]- الديوان: ص 463.

والغنة اللتين يتصف بهما الروي إلى هذه المعاني المثلى التي يعظ بها الشاعر مُخاطِبَه، ولأنه في مقام الوعظ فإن الجهر أنسب لذلك، ولكنه في الوقت نفسه تخفف من هذا الجهر الغنة التي يتصف بها صوت النون. وهكذا تتآلف القافية وتنسجم مع معاني الكلمات التي جاءت فيها، وهي كلها أسماء وصفات، لتترك إيقاعا هادئا ساكنا ثابتا، كهدوء وسكون وثبات العبد المؤمن الذي يقصد ذلك المقام. ويرد فعل واحد في سياق الامتثال الكلي لتقوى الله. في البيت التاسع عشر من القصيدة (واتقوا الله في الدعاء إليه بتقوى إلهكم تعملونا) وتحمل هذه الكلمة معنى التقوى والصلاح والفلاح.

وهذا نموذج آخر في "ترجمان الأشواق" يظهر فيه الاستعمال الأسلوبي للقوافي في شعر "ابن عربي" يقول:

وَاحرَبا مـن كَبِـدي ، وَاحَربـا

واطَـرَبا من خـَلَدي واطَربا

في كبدي نارُ جَـوًى مُحْرَقـةٌ

في خَلَدي بـدرُ دجًى قد غربـا

يا مِسكُ، يا بدرُ، ويا غُصنُ نَقا

ما أورَقاَ، ما أنوَراَ، مـا أطْيَبـا

يا مَبسما أحببتُ منهُ الحَبَبا

ويا رُضابًا ذُقتُ منـه الضَّرَبا[1]

جاءت قافيه القصيدة مطلقة، رويها حرف الباء وهو صوت شديد، خفف من شدته المد الناجم عن الإشباع. وتقع معاني الكلمات التي جاءت فيها القافية في تقابل بين (الحرب) التي توحي إلى معاني الألم والوجد والقبض وبين (الطرب) التي تحمل معاني الفرح والسعادة والبسط. ويجمع بين المعنيين سياق النداء الذي تتعزز به الصرخة الشديدة في كلتا الحاليتين، حربا أو طربا وهو شأن العارفين الذين تزول في باطنهم الضدية الظاهرة – لأن الذي يجمع بينهما هو المقام البرزخي الذي يقيم فيه المتصوف، فيتمكن من الجمع بين البسط والقبض لأن منتهاهما واحد. فإذا حقق وصاله فرح، وإذا لم يحصل له ذلك مات شوقا، ولكنه في كلتا الحالتين سعيد بما يبذل من أجل محبوبه. وبذلك تماثل معاني القوافي المتأرجحة بين الوجد والطرب، الحالة النفسية التي كان فيها الشاعر –إن طلعت كانت لعيني عجبا أو غربت كانت لحيني سببا– وهو يعبر عنها بهذا النسيج اللغوي المتميز تجعل الملتقى يتفاعل مع النص يصل إلى مقصدية (المخاطب). وترتبط المعاني النفسية التي يتميز بها أسلوب النص بضمير المفرد الذي يظهر أحيانا مخاطَبا وذلك في سياق الاستعطاف والطلب والرجاء وأحيانا غائبا وذلك في سياق البوح بعشقه لجمال هذا المحبوب و بهائه.

يسلك "محي الدين بن عربي" في بعض قصائده نظاما تقفويا مركزا أشبه ما يكون باللزوميات وهي ظاهرة قلما تواتر وجودها في الشعر العربي، تتمثل في جعل الروي ترديدا للحرف الأول من البيت.

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 104.

ظَــلامُ اللَّيـــل مُعْتبَـرٌ

لعبـــدٍ عنـــده يقظَـــه

ظنــُونـي فــي منازلِـها

علومَ الخلْـقِ و الحَفظَه

ظَلـُـوم لـيس يجهلُـها

إمــــــامٌ قبلَــه حَـفِظه[1]

تبدو الرمزية الصوتية واضحة في هذه القصيدة بهذا التركيز على صوت (الظاء) مع ظهوره في موقعين محددين بداية البيت ونهايته. فالروي ظاء مشبع بهاء السكت والقافية محصورة في كلمات الحفظه، والوعظه واليقظة. والتي تتكرر في القصيدة كلها المتكونة من عشرة أبيات. أما الكلمات الأولى من بداية أبيات القصيدة فإنها كذلك محصورة في أغلبها بين (الظلام والظنون والظباء) وهكذا يتقابل المعجم الذي جاء فيه حرف الظاء في بداية بالمعجم الدلالي الذي تنتهي به أبيات هذه القصيدة. ليقوم النص على تماثل صوتي وتقابل دلالي يشد به انتباه المتلقى إلى بنائه كدال قبل بنائه كمدلول. وهي خاصية أسلوبية يسلكها أغلب المتصوفة في شعرهم وكأنه تعويض عن الصور البلاغية القليلة فيه.

نستنتج في الأخير مجموعة من الخصائص الأسلوبية لقوافي شعر محي الدين بن عربي" نلخصها في الآتي:

---

[1]– الديوان: ص 278.

1. اعتماد نصوصه الشعرية على القافية المطلقة.

2 . وردت القوافي- في أغلبها- في الكلمات التي تدل على الأسماء والصفات دون الأفعال.

3 . تفاعل القوافي مع معاني النصوص ودلالاتها، وكذلك مساهمتها في خلق إيقاع مميز ومناسب لكل نص.

4 . انسجام وتآلف القوافي مع الأصوات التي تبرز في القصيدة، لذلك كثيرا ما تعزز القافية هذا الصوت.

ثالثا : التراكم الصوتي:

تسيطر ظاهرة التراكم الصوتي على البنية الأسلوبية لشعر "ابن عربي" وتظهر عنايته بالغة بالهندسة الصوتية في نصوصه.

إن المستوى الصوتي باعتباره أحد مكونات النص الشعري، لا يقل أهمية عن الوزن والقافية في شأن موسيقى الشعر وفي هذه الدراسة نتطلع إلى ربط الصوت بالدلالة لخضوعه إلى علاقة غير اعتباطية في الخطاب الشعري، وهو مبدأ يتنافى مع مبدأ اللسانيات القائل باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول. بيد أن هذا المبدأ يفقد فعاليته في كل ممارسة شعرية، إذ تجنح الدوال إلى التعليل، فتحاول أن تسوق العلاقة بينها وبين الدلالة عبر الإيحاء المتضمن فيها.[1]

لقد أصبحت للدراسة الصوتية مكانة مهمة في المقاربات الشعرية الحديثة، لما تشعه الأصوات على الخطاب الشعري من دينامية وحركية بوصفها الواجهة المعبرة عن دلالة النص ومكنونه. والتركيز على صوت أو أصوات معينة يخلق في الخطاب الشعري علاقة بين الدوال والمدلولات وهو ما أشار إليه (جاكوبسون) بقوله: "وفي اللغة الشعرية التي تكتسب فيها الإشارة بحد ذاتها قيمة تلقائية، فإن هذه الرمزية الصوتية تصبح عاملا فعليا، وتبدع نوعا مكملا للمدلول." [2] ولهذه الفكرة صدى عند عبد القاهر الجرجاني وهو يتحدث عن أثر التجنيس في المعنى بقوله: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم

---

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2002، ص 97.

[2]- رومان جاكبسون: ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1 ، المركز الثقافي العربي، 1984، الدار البيضاء، ص 147.

يتم إلا بنصرة المعنى."[1] وهذا تنبيه إلى تفاعل الصوت والدلالة في الخطاب الشعري. وينوه "محمد مفتاح" إلى أهمية الدراسة الصوتية في المقاربات الشعرية الحديثة، وذلك من خلال النظر إلى القيمة التعبيرية للصوت، حيث شغلت رمزية الصوت الباحثين في اللغات الإنسانية، في مختلف الثقافات، منذ القديم إلى يومنا هذا. ويعرض الباحث تيارين يونانيين "الديمقراطي" وهو التيار الذي كان يقول: (بالاعتباطية والاصطلاحية) والتيار الطبيعي الذي يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيرا ذاتيا،[2] والذي نجد له صدى واضحا في الثقافة العربية خاصة عند "ابن جني"، حيث أنهك نفسه في كتابه "الخصائص" في التعبير عن القيمة الذاتية للصوت. إلا أن هذا الاتجاه الذي ذهبه "ابن جني" لم يرض عنه كثير من اللغويين. ومنهم السيد طليوسي في فصل للأسماء المتقاربة في اللفظ والمعنى، فبعد أن أفرد شدة القاف، ورخاوة الخاء، رأى ذلك قياسا غير مطرد. وبهذا يكون في رأيه (طيلوسي) ما قدمه "ابن جبي" عناء بلا فائدة. وقد ساد هذا الإتجاه لقرون عديدة. وأهم تيار زحزح هذا الإتجاه عن مكانه هو التيار البنيوي القائل باعتباطية الدال والمدلول،[3] إلا أن هذه النظرية اللسانية تبقى رهينة الخطاب العادي الإبلاغي، أما الخطاب الشعري فإن الأصوات تكتسب فيه قيمتها التعبيرية، وتحمل دلالة رمزية، فيفيد الدارس من الأداء الصوتي للكشف عن دلالات النص التي تبقى رهينة الذوق لا يمكن الجزم بدلالتها، وإنما تحمل أبعادا دلالية إيحائية يحقق بها الخطاب الشعري خاصيته الأسلوبية. وبذلك تتجاوز دائرة الإيقاع الوقوف عند: الأوزان والقوافي،

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ط 3، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت 1983، ص 8.

[2]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، ط 4، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب 2005، ص 33.

[3]– المرجع نفسه، ص 33

إلى النظر في التماثل الواقع بين الوحدات الصوتية المتباينة و المتماثلة المكررة في النص الأدبي والشعري خاصة.[1] " إن عملية التراكم الصوتي الناشئ عن تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها تنغيم مميز لا يمكن تجاهله فهو يكثف من شعرية النص ذاته، والشعر خاضع لعملية التراكم الصوتي الذي ينتسب إلى مبدع له قدرة على امتلاك أدواته التعبيرية وقدرة على امتلاك خاصية التوزيع الصوتي الموقع[2]، وبات من المهم أن نلحظ مواقع تكرار الأصوات في الخطاب الشعري لأن بنيته الصوتية عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصا من قبل الشاعر وبما أنها عملية اختيار، فإن البنية الصوتية للنص تشكل دالا تعكس ما يحمله النص من مدلول.[3]

يتوّلد التراكم الصوتي من قصائد "محي الدين بن عربي" من عدة عناصر أهمها:

أولا: التكرار الصوتي:

يعد التكرار الصوتي ظاهرة أسلوبية في شعر "محي الدين بن عربي". وتجدر الإشارة إلى ذلك البعد الرمزي الذي يعطيه ابن عربي للحروف في فتوحاته المكية حيث صدرت مراتب الوجود كلها عن العماء الذي هو النفس الإلهي، وهو أحد مراتب الخيال، وصدرت كل مرتبة من هذه المراتب الوجودية عن اسم إلهي خاص وارتبطت بحرف من حروف اللغة، وجد بدوره عن هذا الاسم الإلهي، وهكذا تتوازى في نظر ابن عربي .

---

[1]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 210.

[2]– محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، ط 1، دار المعارف، القاهرة، 1993 ص 126.

[3]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري"بنية القصيدة"، ص 100.

الأسماء الإلهية مع مراتب الوجود مع حروف اللغة. ولكن هذه الحروف التي تتوازى مع مراتب الوجود والأسماء الإلهية ليست هي لغتنا الإنسانية، بل هي أرواح وملائكة تسمى بأسماء هذه الحروف التي نعرفها،[1] يقول: "ابن عربي" وهذه الحروف أجساد تلك الملائكة لفظا وخطا بأي قلم كانت. فبهذه الأرواح تعمل الحروف لا بذواتها، أعني صورها المحسوسة للسمع والبصر المتصور في الخيال، فلا يتخيل أن الحروف تعمل بصورها وإنما تعمل بأرواحها. ولكل حرف تسبيح وتهليل وتكبير وتحميد"،[2] وقد يفسر عن نظرة "ابن عربي" للحروف، اهتمامه البالغ بالتركيز على الجانب الصوتي في نصوصه الشعرية. وهدفنا في سياق هذه الدراسة هو الكشف عن الوظيفة الأسلوبية والجمالية والدلالية لظاهرة التراكم الصوتي في شعر "الشيخ الاكبر."

يعتمد الشاعر "اللعبة الصوتية – كما أشرنا إلى ذلك – خاصية فنية أسلوبية لشعره، حيث يتخذ صوتا معينا يوحي به إلى معانيه الصوفية، ويعبر به عن حالته النفسية فيجعل منه – الحرف أو الصوت – معلما في القصيدة، تحوم حوله المعاني وتدور، ويتوزع هذا الصوت في مواقع زمنية متقاربة تتخذه القافية رويا لها في أغلب النصوص، أو يسلك فيه الشاعر ما يسمى بلزوم ما لا يلزم " على طريقة الشيخ الأكبر وذلك ببروز الصوت في بداية البيت ونهايته وكذلك في حشوه – سبق وأن قدمنا نموذجا لذلك في القافية – فيصير النص كتلة من الأجراس الموسيقية تجعل الملتقى في حالة ذهول ودهشة تستوقفه عندها قبل أن ينفذ إلى معانيها. ولا بأس أن نعزز ذلك بنماذج أخرى تختلف عن التي عرضناها في جزء من هذا البحث (القافية) لنبين من خلالها

---

[1]– نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1998، ص 304.

[2]– الفتوحات المكية: ج2، ص448.

سيطرة الشاعر على اللغة، وقدرته على تطويعها لذوقه الفني وفكره الصوفي. وهذان نموذجان من الديوان الكبير يقول :

جميلٌ ولاَ يَهوَى جليٌّ ولا يُرى

لقد حار فيه صاحبُ الفكرِ والحُجَج

جَنَيتُ بمَصحوبٍ عَلى كلِّ حالـةٍ

تُحيِّرُه الأمواجُ فـــي هذه الـلَّجَج[1]

ويقول أيضا:

خبيرٌ بما أبدَى عليمٌ بما أخفَى

عليَّ من التَّفْريغِ مِنْ كَرَم السَّخ

خفيٌ بما أَبْداهُ من نُور ذاتِه

عند العقل والأبصار في عِلْمِ السَّلْخ[2]

إن ظاهرة التسلسل الصوتي متكررة في شعر " بن عربي" وتعتبر الخطاطة الصوتية من أهم الوسائل التي تحقق بها النصوص انزياحها الشعري وبالتالي أسلوبيتها

---

[1]- الديوان: ص 99.

[2]- الديوان: ص 107

وجماليتها في نوعٍ من العزف بالأصوات على أوتار القصيدة لتُمثِّلَ عالما من الجمال والمتعة والذوق، ينتجه هذا التجانس والترابط والتنوع الصوتي في آن.

ونرد نموذجا آخر في ديوانه "ترجمان الأشواق" في قصيدته "من الساهي يقول :

ياأُولي الألباب يا أُولي النُّهَى

هِمتُ ما بين المَهاة والمَها

من سَها عن السُّها فما سَها

من سها عن المهاة قد سها

سِرٌ به بِسِرْبِه لِسِرْبِه

فاللُّهى تفتحُ بالحمد اللَّها

إنها من فتات عُرْبٍ

من بنات الفرس أصلا إنها

نظمَ الحسنُ من الدُّر لها

أشنبا أبيض صافي كالمها

رابني فيها سفورٌ راعني

عنده منها جمالٌ وبَها

شِعرُنا هذا بلا قافيةٍ

إنمـــا قَصْدي منــه حرفُ هــا

غَرضي لفظةُ هـا من أجلها

لستُ أهْوَى البِيعَ إلاَّ هَـا وَهــَا[1]

تبدو هيمنةُ صوت الهاء على النص واضحة، ويتأرجح ظهوره بين الأسماء والأفعال، ولكنها ترد في أغلبها ضميرا متصلا. وقد اكتسبت القصيدة رنتها الإيقاعية من تكرار هذا الصوت على مسافات زمنية متقاربة، وهذا التراكم الصوتي يجعل المتلقي ينتبه إلى جرس القصيدة المُوَقَّعِ على صوت الهاء، والتي هي في اصطلاحات الصوفيين "اعتباراتُ الذات بحسب الغيبة وحسب الحضور أيضا"،[2] ونراها في هذا النص تبرز ضميرا للغائب من جهة، كما تظهر في الكلمات التي تعبر عن التجسد والحضور من جهة ثانية. ففي الأفعال كـ(أهوى، همت، سها) وفي الأسماء كالمهاة، والمها)، وقد جاءت في سياق شعري يستحضر فيها الذات الغيبية مُعبّرا عن هواه لها في ميل كلي إلى وجهها (المحبوب) والإعراض عما سواها. و"في الهوى تستحكم المحبة وتشتد صورتها، وينبسط سلطانها، ويستولي لاعج الشوق، ويجدده النظر إلى الصورة الجميلة والمحاسن الرائعة"[3]. لذلك جاءت معاني النص تدور حول (هاء) الضمير، فأعلن الشاعر أن قصيدته بدون قافية. ذلك أنه في اصطلاح العروضيين لا تعتبر (هاء الضمير) رويًّا للقصيدة وهو ما كشف عن مقصدية الشاعر المتمثلة في نظم النص من

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 159.

[2]– – القاشاني: لطائف الأعلام في اشارات أهل الالهام، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 2004، ص 453.

[3]– عبد المنعم الحفني: المعجم الصوفي، ط 1، دار الرشاد، مصر 1997، ص 253.

أجل هذه (الهاء). إلا أن المتأمل في القصيدة يلحظ ورودها أصلا في بعض الكلمات، والشاعر يستثمر هذا الصوت رمزا يمتطيه إلى الأسرار الكونية حيث غايته الأولى وصال محبوبه وبلوغ مقام الكشف. لذلك يقع الشاعر هائما بين ما هو خفي وما هو جلي، بين ما هو سماوي وما هو أرضي، وينتصر الأول على الثاني لما تحمله (المهاة) من معاني النور والإشراق، – فمن سها عن المهاة فقد سها– أي من غفل عن الأنوار الإلهية فقد ثبتت عنده الغفلة والسهو وتوحي كلمة (سها) المكررة إلى معنى الفقد والخسارة للذات الهائمة الحائرة. وهكذا تأتي واجهة النص منبهة إلى ذاتها أولا، ومتجانسة مع معانيها ثانيا. وبهذا الصوت اللهوي المهموس يهمس الشاعر معانيه مرَكِّزا على الطاقة الصوتية، التي تشد ذهن الملتقى بتكثيف الهاء من بداية النص إلى نهايته في صورة من اللعب بها، إذ تأتي ضميرا متصلا في الأغلب، ولكن يقذف بها في ألفاظ يعزز بها جلال وجمال وبهاء هذه (الهاء)، والقصيدة تخضع إلى وحدة عضوية لا تطلق المتلقي إلا عندما تنفث معانيها.

إن الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري يسهم فيه التراكم الصوتي بشكل كبير وفعال، فبروز أجراس متقاربة تقاربا شديدا في القصيدة يجعل للسلسلة الصوتية هيمنة على السلسلة الدلالية فيصير كل جرس دالا، لأنه يساهم مساهمة حاسمة في العملية الشعرية. وقد يخلق هذا الدفق الصوتي نوعا من الغموض في الخطاب الشعري.[1] وتتميز قصائد "محي الدين بن عربي" بتردد الأصوات وتكثيفها وهو ما حقق لها غموضا من ناحية وانسجاما من ناحية أخرى. وبتواتر الأصوات وتكرارها وكثافتها مع تنوعها تتم الموسيقى وتكتمل. وقد عد التراكم الصوتي براعة في القول: ذلك أن الأصوات التي

---

[1]– جمال الدين بن شيخ: الشعرية العربية، ص 227.

تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية، متعددة النغم مكتملة الألوان،[1] وإن هذا التوظيف الأسلوبي للأصوات يجعله الشاعر تعبيرا عن خلجاته في نسيج فني محكم، فتحصل بذلك المتعة الفنية للمتلقي والتي هي غاية الخطاب الشعري.

ثانيا: التكرار اللفظي:

يسهم كذلك التكرار اللفظي في تكثيف الأصوات في شعر "ابن عربي". ويعد التكرار محورا من محاور البديع. يعرفه القدامى بأنه "تكرير الكلمة الواحدة باللفظ والمعنى."[2] وتكمن أهمية التكرار في الخطاب الشعري في "استجلاب النغمة نفسها، واستبقاء أثرها في الأذن، لأن المتكلم أحس أن طاقات الكلمة وشحناتها لم تنفذ بعد فكررها".[3] وتكرار وحدة لغوية في القصيدة ليست جامدة المعنى، بل تكتسب الوحدة اللغوية المكررة معنى مضافا إلى معناها الأول يحدده السياق الشعري الذي ترد فيه. وتؤكد "جوليا كريستيفا" المبدأ الذي يقوم عليه التكرار في الخطاب الأدبي والمتمثل في اكتسابه دلالة إضافية إلى دلالته الأولى. وذلك لورودها في سياق شعري مختلف تقول: "في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها. فالتكرار الظاهر (س س) لا يعادل على المستوى الظاهر للنص الشعري، ففيه تتكون ظاهرة غير

---

[1]– ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، ص 274.

[2]– ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، شرح: عصام شعيتو: ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1987، ص 361.

[3]– منبر سلطان: البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف بالاسكندرية 1986، ص 196.

قابلة للملاحظة، إلا أنه أثر معنى شعري خالص يتمثل في أننا نقرأ في المقطع المكرر الشيء نفسه وشيئا آخر".[1]

يعتبر التكرار أبرز الملامح الأسلوبية لشعر "محي الدين بن عربي" ويتخذ مواقع عمودية وأخرى أفقية، متجاورة ومتباعدة. مما أفضى على نصوصه كثافة موسيقية ونشاطا ذهنيا، حيث تحمل الكلمة المكررة في قصائد الشاعر معنى الإصرار والإلحاح على الشيء والتفصيل فيه، و نمثل لهذه الظاهرة الأسلوبية بالنموذج الآتي:

يراه العارفُ الخرّيت ليـلا

بأجـــــواز المَفـــازة عن بيـــدِه

يراه النائمُ اليقضانُ كَشْفا

كرؤيـة ذي التهجد في هجـوده

يراه الحائرون بِلاَ دليـــل

كرؤيـــة ذي المَقاصِد في قُصوده

يراه ناظـمُ المُرجان فيـه

من أسمـاءَ لـه سلكا بجيــــــده

يراه ناظم الألفاظ بيتـا

---

[1]–جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1991، ص 77.

هو الروح المؤيد في قصيـــــــده

يراه ناظمُ الأحجار عِقدا

وذلك العِقدُ مِن أسْنى عـُـقــوده

وحـاَذِر أن تُمـازِجَ بين ربٍّ

وبين مَن اصطَفاهُم من عبيـــده

يراه مُطلَقا من كـان أعمـى

كرُؤية ذِي البصيرة فـي قُيوده

فذاك الفيلسوفُ بغير حــدٍّ

وهذا الأشعريُّ على حُــدُوده

وكلُّـهُم رهينُ الحبسِ فيــه

بِجَعل العقلِ ذلك من صُيوده

تجلَّـى للبَصائِر من بعيد

تَجَلِّيه كَمَن فـي وَريـــدِه[1]

---

[1]– الديوان: ص 158.

تبرز في النص مجموعة من التكرارات أوّلُها تكرار كلمة (يراه)، حيث تتناوب فواعل هذا الفعل كل مرة (العارف، النائم، اليقظان، الحائر، ناظم المرجان، ناظم الألفاظ، ناظم الأحجار) وهذه الفواعل رغم اختلافها في صفاتها، تشير كلها إلى فئة المتصوفين الذين يَطَّلعون بقلوبهم إلى ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الخفية فيحصل الكشف، وتحصل المشاهدة ويحصل الفناء، وكلها أحوال ومقامات ترد على قلب العارف الذي يرى الله في كل شيء.

تحمل ظاهرة التكرار في هذا النص –إلى جانب الأثر الموسيقي الذي تتركه فيه– بعدا دلاليا يعبر عن مقصدية الشاعر في لغة رمزية تشير إلى مقام المشاهدة "ومن شاهد الله بقلبه خنس عنه ما دونه، وتلاشى كل شيء وغاب عند وجود عظمة الله تعالى و لم يبق في القلب إلا الله".[1] وعن المشاهدة تنجر حال الفناء " وهو ما يعلنه في بيت من هذه القصيدة.

فيَشْـهَدُنِـي وأَشْهدُ بنفسي

فأفنى عن وجودي من شهوده.[2]

---

[1]- الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي الصوفي، ط2، دار الكتب العلمية، 2007، لبنان، ص 62-63.

[2]- الديوان: ص 158.

يشاهد قلبُ العارفِ اللهَ مشاهدةَ تثبيت، فشاهده في كل شيء وشاهد كل الكائنات به، وإلى هذا المعنى يشير الشاعر بقوله:

"تجلى للبصائر من بعـــيد

تجليه كما هو في وريـــده

يصوغ النص معانيه في نسيج لغوي شعري مبني على التكرار، والتجانس، والتضاد، والمقابلة، فاكتسب بذلك إيقاعا حركيا، وإيحاء دلاليا، إذ يضيف كل مرة معنى إلى اللفظة المكررة (يراه)، كما تظهر الكلمة باشتقاقها (كرؤية) في ثلاثة مواضع وجاءت كلها في سياق تثبيت المعنى وتعزيزه والإلحاح عليه. والمعنى المحور الذي يدور عليه النص (هو تجلي الذات الإلهية) في قلوب العارفين، عندما تصفى بالأذكار، فتقع المشاهدة التي هي حضور الحق في قلب العبد المؤمن.

وفي سياق التكرار الذي يمثل ظاهرة أسلوبية في قصائد الشاعر. نرد نموذجا آخر يصنع التكرار فيه إيقاعا مكثفا يماثل المعاني المكثفة التي يحملها النص ويعبر فيه الشاعر عن أهم مبدأ من مبادئ العرفان وهو (الهوى). **يقول:**

ليس يدري الغيرُ ما طعمُ الهوى

إنمـا يدريهِ من ذاقَ الـهَوى

والـهَوى لولا الهوى مـا هَوِيَتْ

نفسُ من ذاق الـهوى غيرُ الـهَوى

ما هَوى نجمٌ إذا النَّجمُ هوَى

في هوًى إلاَّ من آثـارِ الهَوى

أوَّلُ الحبِّ هـوًى نعلَمُـه

عندنا فالعشقُ من حُكْمِ الهَوى

لابد من الهَوى يا عاذِلـي

إنـمـا الـمـرءُ فيــهِ مـا نَــوى[1]

تظهر كلمة (الهوى) مكررة في البيتين ستَّ مرات وتقع في سياق تقابلي بين من ذاق الهوى وبين من لا يعرف طعمه، فترتبط الذات الأولى بالمعرفة، بينما يتخبط الثاني في الظلمة. وهوى الشاعر هو الحب والعشق الرباني، لذلك يطلب أن لا يذم الهوى (كهوى) لأنه يتوقف على ما ينوي به المرء. فيخرج الهوى إلى معنيين: هوى رباني، وهو هوى العارفين، حيث تميل قلوبهم كلية إلى وجهة المحبوب والإعراض عما سواه. لذلك لا يتصف المرء بالهوى عند المتصوفة إلا إذا خرج عن هواه، وآثر وفضّل طاعة حبيبه عما سواه.[2] وهذا هو هوى الشاعر في هذا النص، يقابله هوىً إنسانيٌ وهو الميل إلى الملذات الدنيوية.

---

[1]- الديوان: ص 512

[2]- عبد المنعم خفاجي: المعجم الصوفي، ص 253.

وهكذا يستغل "محي الدين بن عربي" الطاقة التكرارية تنجر عنه كثافة إيقاعية موسيقية وهي بمثابة منبه فني إلى بناء النص في حد ذاته. قبل خرق حجب معانيه الكثيفة.

ثالثا : التكرار الاشتقاقي:

يظهر كذلك التكرار في قصائد "ابن عربي" على شكل اشتقاقات، حيث يقلب الكلمة على وجوهها الاشتقاقية تنم عن الرغبة الفعلية في اهتمام الشاعر بالبنية الإيقاعية لقصائده، وتبرز ظاهرة التكرار هذه ملمحا أسلوبيا جماليا ينتشر انتشارا واسعا في شعره، نمثل لذلك بالنماذج الآتية:

1) **إذا مــا ذكرتُ اللهَ بالذِّكر نفسِه**

فمــا هو مذكــورٌ ولا أنا ذاكِر

وذاك أتــمُّ الــذِّكرِ فــي كلِّ ذَاكر

إذا أنــتَ لم تعلَمْه ما أنتَ خابر

فكُن عينَ ذِكر الذِّكـر لاتكُ ذاكرا

بوجــهٍ سِوى هــذا فإنَّكَ ظَاهر[1]

2) مالَي من العلم إلا ما نطقْتُ بـه

---

[1]– الديوان: ص 185.

وهـو الصحيحُ الذي لا شَرعَ ينكره

يقولُ مَـن ليس يَدريــه استَتِر

وكيــف أستُرُه والحــقُّ يُظـهِره

اللهُ مـا زال للأسمــاعِ يسمعـه

بـــمـا يُقـــرِّرُه شـرعا ويَذكُــره

وليس شخصُ أهـلِ العلم يُنكره

إلاّ تــراه لـدى الإنصـاف يُضمره

إن السـعادة بالإيمان قد قُرِنَت

والسَّـعْدُ يُسعِد مـا وَهْمِي يُصَوِّره

واللهُ أقربُ من حبل الوريد وما

تراه حسًّا ولا الأعـيانُ تُبصره

يَكْفيك منه الذي الرحمانُ صوَّرَه

في شَـرْعه فكـفورٌ من يُكَفِّــرُه[1]

يتخذ التكرار الاشتقاقي مواقع عدة في قصائد الشاعر وهو في كل ذلك يتجاوب مع إحساسه الموسيقي، فهو يمسك بالكلمة ويصنع بها أفق معانيه الشعرية "ذلك أن

[1]- الديوان: ص 186

الألفاظ في الخطاب الشعري كائنات حية تتشكل وتتغير وتظهر في شكل جديد لمعنى جديد. إن الكلمة ليست حروفا صماء ولكنها سلسلة من المواقف والمعاني والمؤثرات، والشاعر الحق هو الذي يفجر معاني الكلمة، فتعطي المزيد منها من خلال تعامله معها. وتفجير الكلمة يتحدد بالسياقات الشعرية التي ترد فيها، ومن خلال العلاقات التي تقيمها الكلمة على محور التوزيع، يبرز عطاؤها وجمالها،[1] وفي النماذج التي قدمناها تظهر المشاكلة اللفظية ملمحا أسلوبيا، يسهم في بروز كلمة في النص أو جزء منه، وتعتبر بذلك نواة صوتية دلالية، يتعلق بها ذهن المتلقي، وتتعلق بها دلالات النص وإيحاءاتها، فيلتحم بذلك الدال والمدلول لما يتركه ترديد كلمة باشتقاقاتها الصرفية المختلفة، كما هو واضح في النموذج الأول، بحيث تبرز كلمة "الذكر" في هذه الأبيات مُكَرَّرة أو مُشتقة؛ مما يجعل النص أكثر إثارة وإيقاعا. وتكثيفها في مطلع القصيدة يجعل من (الكلمة) النواة التي تدور حولها معاني النص؛ إذ يبدأ النص بفعل "ذكرت" في سياق النفي المسبوق بأداة شرط، (إذا ما ذكرت الله بالذكر نفسه) مما يحصر ويحدد معنى الذكر وهو (ذكر المتصوفين) أعظم أركان الرياضة التي يعرفها المتصوف وأكبر قربة يتقرب بها العبد من ربه،[2] وإلى ذلك تشير الآية القرآنية " ولذكر الله أكبر ".[3]

وتمنح ترديد كلمة "الذكر" باشتقاقاتها المتعددة النص حيوية وحركية تكرسها هذه المقابلة (فما هو مذكور) و(لا أنا ذاكر). وهي جواب للشرط الذي جاء في صدر البيت (إذا ما ذكرت الله بالذكر نفسه). فمجيء الذكر في سياق النفي يومئ إلي استحالة وقوع الذكر – الذي هو أعظم أركان الرياضة عند المتصوفين – إلا بالذكر

---

[1]– منير سلطان: البديع في شعر شوقي، ص 199.

[2]– القاشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ص 215.

[3]– سورة العنكبوت: الآية: 45.

الروحي، ففي البيت الأول يستند الذكر إلى الضمير المتكلم ثم يلتفت في البيت الموالي إلى المخاطَب ليعظه ويعلمه الذكر الصحيح، لينهي الكلام بنصيحة في صيغة أمر كي يكون (عين ذكر الذكر)، ولا يكون (ذاكرا). فأن تكون عين الشيء يرفعك إلى الاتصال به غير منفصل عنه. إن الاشتقاقات والتكرارات وما حققته في النص من تكثيف صوتي إيقاعي، حققت له كذلك تكثيفا دلاليا. وكل كلمة بشكلها الجديد الذي تظهر عليه إلا وأضافت معنى جديدا إلى معناها الأول. وهكذا تتدرج المعاني، من الإعلان عن الذكر من قبل المخاطِب مع إبراز مكانته عنده، إلى أن تصب في الوعظ به للراغبين في التقرب إلى الله وهم (أهل الباطن)، إلى إخراجه من دائرة هؤلاء، إذا لم يتمثل لأمره.

(فكن عين ذكر الذكر ولا تكن ذاكرا بوجه سوى هذا فإنك ظاهر)

أما النموذج الثاني: فإن الاشتقاق فيه يظهر متنوعا، حيث يركز في كل بيت على تكرار الكلمة بوجه من وجوهها الاشتقاقية. ويشير النص إلى العلوم اللّدنية التي تلقاها الشاعر، وهي في نظره صحيحة، ولا تناقض الشرع. لذلك فهو لا يستطيع أن يدعها سرا لأن الذي يظهرها هو (الحق) الذي وهب الشاعر هذه العلوم الحقيقية والبيت الرابع – الفكر ينفيه والإيمان يثبته – إشارة إلى معرفة الله بالقلب لا بالعقل لأن العقل يحتمل الخطأ ولا يظهر الحقيقة دائما – وكم شخص أرداه تفكره – وفكرة فضل القلب على العقل دافع عنها "الشيخ الأكبر" في كتبه وقد صاغ لذلك في حكايته المشهورة عن لقائه "بابن رشد" باعتباره أهل العقل والنظر بينما يمثل هو أهل القلب والباطن. لذلك يرد الفكر والإيمان في هذا النص في سياق التقابل (الفكر بنفيه والإيمان يثبته) وأن السعادة والسكينة متعلقتان بالإيمان بالله الذي هو أقرب من حبل الوريد نحس بوجوده دون أن نراه رؤية العين، والكفور من يكفر بما شرعه الرحمن.

في هذا النص يؤلف (ابن عربي) بين الحقيقة والشريعة، وبين الباطن والظاهر ولا ينظر إليهما متناقضين بل هما متكاملان. وقد أسهم ترداد الكلمة نفسها بتصريف مختلف في خلق جرس موسيقي للنص، قائم على التماثل والاختلاف والتقابل، تجعل المتلقي يشعر بمعانيها قبل أن ينفذ إليها.

نستنتج من أن التكرار بأنواعه المختلفة، يمثل ظاهرة أسلوبية ملحوظة في شعر "محي الدين بن عربي" وبه يخلق انسجاما وتلاحما بين القصيدة وما توحي إليه من دلالات، وهذه الكثافة الصوتية ترسخ المعنى الذي يراد التعبير عنه، لأن الأمر لا يتعلق بمجرد تنظيم مظهرها بل في هذه المعمارية الصوتية قد يتقرر المعنى.[1] وتكرار مجموع من الكلمات في النص يجعلها مفاتيح دلالية، وبذلك يكون التكرار وسيلة تسمح بالتعرف على عمل عنصر ما في البنية النصية، وذلك بتحديد هويته وتقييم مدى دلالته.[2]

---

[1]- جمال الدين بن شيخ: الشعرية العربية، ص 236.

[2]- جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة وتقديم: بسام بركة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999، ص 13.

رابعا: التجنيس

يتصدر التجنيس أغلب نصوص "ترجمان الأشواق"، بينما يظهر في ديوانه الكبير في ثنايا الأبيات وهو الأمر الذي أنتج فيه كثافة صوتية أعلى مقارنة "بترجمان الأشواق".

إن تمركز التجنيس في مطالع القصائد في "ترجمان الأشواق" يعبر عن اختيار الشاعر لهذا البناء ووعيه بأهمية التجانس الصوتي في خلق موسيقى الشعر، لذلك جعل التجانس يتردد في البيت الأول الذي هو مصراع القصيدة ومدخلها، لما يتركه هذا المحسن من جرس رنان على النص تجعل المتلقي ينجذب إليها أولا، و يتفاعل معها ثانيا. هذا بشكل عام عن الجناس وموقعه في ترجمان الأشواق، من أنه يتصدر مطالع القصائد. إلا أنه يرد مكثفا في بعض منها، بل ينبني النص عليها. وفي ذلك مثلا ما نجده في قصيدته " تحيات الهوى".

يا خليلي ألِّما بالحمى

واطلبا نجدا و ذاك العَلَما

ورِدا ماءً بخيمات اللوى

واستظِلا ضالـَها والسّلَما

فإذا جئتُمـا وادي منــىً

فالــذي قلبـي بـه خيما

أَبلِغا عنِّي تحياتِ الهوي

كلَّ مــن حــلَّ بـه أو سلَّمَا[1]

واسمَعَا ماذا يجيبون بـه

واخبِرا عن دَنَفِ القلب بِما

يشتكيه من صَبابات الهوى

مُعلنا مُستخبـرا مُستفهــما

في هذه القصيدة يقع التجنيس بين (الحمى واللوى والهوى) وبين (العلما، السلما، وسلما) وقد نتج عن هذا التجانس الصوتي بين مجموعة من الكلمات إيقاع موسيقي يشد انتباه المتلقي ويطرب أوتار القلب، ويبعث النشاط في القصيدة، ذلك أن التجانس الصوتي وهو غير مرفق بالتجانس الدلالي يتجه بالقصيدة إلى الأمام لاستكمال معانيها. لقد جاءت أغلب الجناسات ناقصة وأغلب أصواتها مهموسة مما أضفى إيقاعا هادئا على النص. وهو ما تستدعيه معانيه التي هي عبارة عن إرسال تحيات الهوى من الشاعر إلي محبوبه البعيد عنه، حسيا، القريب منه روحيا، وفي البيت الثالث تحدث (المفاجئة) عندما يكشف عن محبوبه بأنه موضع أو مكان يسمى (منى) وقد تعلق قلب الشاعر بهذا المكان لما يحمله من معان علوية ربانية تدفعه إلى بعث تحياته إلى

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 25.

كل من يحل بهذا الموضع. وتتدرج الجناسات بين العلم والسلامة والتسليم يعبر بها النص عن المعاني الصوفية، فأول ما يقع هو العلم، وبه يسلم الإنسان، ثم التسليم للمعارف العلوية الإلهية، وهكذا يحقق النص شعريته وجماليته بمفارقة دلالية بين المعاني الظاهرة في النص وبين المعاني الكامنة فيه. فحين يتبادر إلى ذهن السامع بأن القصيدة غزلية، يتفاجأ بانحراف دلالي من (هوى) حسي إلى هوى رباني روحي. وينتهي النص بالإعلان عن مغزى هذه التحية تتمثل في معاناة الشاعر عن إدراك مطلبه بالرغم من المحبة العظيمة التي يبوح بها. وبهذا البوح يطلب الشاعر بل يرجو جوابا من محبوبه فوردها في كلمات مرصعة تليق به (معلنا، مستخبرا، مستفهما) في سياق التساؤل والاستفهام، وبهذا يوظف النص التجنيس لإثراء موسيقاه وللعبور من خلاله إلى معناه بل معانيه.

وفي قصيدة "مُنًى نلتُها بمِنًى" تتبني القصيدة على التجنيس الذي يتكرر في الأشطر الأولى نرد فيها الأبيات الآتية:

لطيبة ظبيٍ ظُبى صارمٍ

تَجَرَّدَ من طَرفِها الساحر

وفي عرفاتٍ عرَفتُ الذي

تُريدُ فلم أك بالصَّابر

يَمينُ الفتاة يمينُ، فلم

تكنْ تطمئنُ إلى غادر

منىً نلتـها بمنـىً ليتـها

تـدومُ إلـــى الزمـن الآخـر

تخلق الجناسات الواردة في هذا النص تقابلا وتماثلا،[1] في الوقت نفسه، وإن هيمن التجنيس على القصيدة فهو بعيد عن التكلف والصنعة المنفرة التي لا طائل وراءها، وبهذا التوظيف الخلاق للغة، يأخذ (ابن عربي) كلمة ليجنسها بكلمة أخرى مختلفة عنها فتغتني دلالاتها وإيحاءاتها، وتستوحي معانيها من هذا الإيقاع الموسيقي الذي يصنعه التردد الجناسي في الأشطر الأولى للأبيات وقد وقعت أغلب الجناسات بين الاسم والفعل مما أكسب النص إثراء دلاليا، ووقعا موسيقيا.

خامسا: الترصيـع:

يعتبر الترصيع أحد الخصائص الأسلوبية البانية لموسيقى شعر "محي الدين بن عربي"، حيث يظهر في مواضع الوقف للقصيدة، وبشكل متواتر في نهاية الأبيات نوضحه بالشكل الآتي:

.....()   .....() القافية

.....()   .....()القافبة

يتحرك الترصيع في شعر "ابن عربي" بشكل عمودي متلاحما مع قوافي الأبيات. وهو ما يدل على اهتمام الشاعر البالغ بإيقاع قصائده، حيث لا يهتم فقط بالقافية والروي

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 193.

إيقاعا لها، ولكن يصل به الاهتمام إلى جعل هذه القوافي مرصعة إلى بعضها البعض. فتنتج القصيدة ألحانا متنوعة ومتجانسة، تضاف إلى بعضها البعض بشكل منتظم ومتناغم، وما القصيدة إلا سيمفونية يعزفها الشاعر اعتمادا على إيقاعاتها يتلاحم فيها الجمال الظاهري بالجمال الباطني ويكتمل وهو ما نتحسسه على سبيل المثال في الأبيات الآتية:

أضاءَ بِذاتِ الأضَا بارِقٌ

مِن النُّورِ في جَوِّها خافِقُ

وَصَلصلَ رعدُ مُناجاتِه

فَأَرسَلَ مِدْرارَه الوادقُ

تَنادَوْا: أَنيخوا، فلم يسمعوا

فصِحتُ من الوَجدِ يا سائقُ

ألاَ فانزِلوا هاهُنا، وارتَعُوا

فإني بِمَنْ عندكمْ وامِقُ

بهَيفاء غَيْداء رُعْبوبَةٍ

فؤادُ الشَّجِيِّ لها تائقُ

يفُــوح النَّدى لدى ذِكْرها

فكــلٌّ لســانٍ بـها ناطِــقُ.[1]

على غرار هذا النموذج للترصيع جاءت أغلب نصوص "ابن عربي" الشعرية. وفي هذا النص تتوحد المقاطع على وزن (فاعل)، وتوحي فيه إلى معنى الدوام أو الديمومة للصفات التي تتحلى بها محبوبته. والقصيدة إذ تعبر عن معاني الحب والهيام، وسواء أكانت "نظام" التي قال في مقدمة ديوانه "أن كل دار يند بها فدارها يعني" أو كانت العلوم الإلهية، كما يؤولها هو بنفسه، فإن لهذا الترصيع أثر بارز على إيقاع القصيدة حيث يجعل المتلقي يتوقع نهايات الأبيات في حالة من المتعة والهدوء والانصياع وراء الكلمات. وهي تأخذ بالمتلقي إلى نهاية القصيدة المبنية أساسا على الوحدة العضوية، السمة الفنية والأسلوبية لقصائد "ابن عربي".

إن إصرار الشاعر على ظهور مقاطع أبيات قصائده الشعرية مرصّعة، يدل على ما لهذا المُحَسِّن من أثر على القصيدة الشعرية حيث التلاحم والانسجام بين الإيقاع والمعانى التي تحملها، وهو ما يمكن أن يسيطر على ذهن المتلقي ويؤثر فيه ، فيشعر بالمعنى قبل أن ينظر فيه.

نستنتج أن القصيدة الشعرية لابن عربي تعتمد في تشكيلها الإيقاعي، وبنائها الموسيقي عناصر متعددة تتمثل في (الوزن، والقافية والتراكم الصوتي، والتكرار، والتجنيس، والترصيع)، وكل هذه العناصر تتفاعل فيما بينها وتتكامل ويحقق بها النص الشعري تميزه وتفرده و أسلوبيته.

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص 139.

الفصل الثالث:

البنية المعجمية وخصائصها الأسلوبية

في شعر ابن عربي

تكتسب المعاجم الشعرية خاصيتها الأسلوبية والفنية في الخطاب الشعري من خلال تواترها، وأساليب توظيفها وترددها في سياقات محددة يعبر بها الشاعر عن مكنوناته وأحاسيسه.

وتستمد الكلمة في النص دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى، وهي بالرغم من إحالتها إلى مدلول معين، تظهر كذلك محملة بمدلولات أخرى ممكنة، خاصة

في الخطاب الشعري.[1] حيث تفرض علينا طريقتها في الوجود، وينعش بعضها بعضا ويؤثر بعضها على بعض.[2]

يرى "جورج مولينيه" أن ما يؤكد عمل المفردة في بناء أسلوب النص الأدبي هو تكرار هذه المفردة، التي تحمل في نظره دلالتين، دلالة ذاتية ودلالة إيحائية؛ وهذه الأخيرة هي هدف الدراسة الأسلوبية، وأساس النص الأدبي، يقول مولينية: "المكون الإيحائي هو الذي يُعدّ الأكثر نفعا... الأدبية تعطي أكبر الأهمية النسبية للقيم الإيحائية على حساب القيم الذاتية، وذلك لكل مفردة، أو على الأقل لعدد من المفردات"، ولئن أعطى (مولينيه) أهمية كبرى للدلالة الإيحائية في بناء الأسلوب، إلا أنه لا يلغي دور الدلالة الذاتية في النص، لأنها تكوّن الإطار الأساسي الذي يتحرك ضمنه، ولكنها أي – الدلالة الذاتية – ليست العنصر الأساسي في تكوين أدبيته، فهي ترتبط ارتباطا تاما بالسياق، وغالبا ما تأتي الدلالة الإيحائية لتحوّلها أو تحوّرها، أو تشوّهها[3].

إن الكلمة في الخطاب الشعري، إذن، يتشكل معناها ويتغير وفق سياقاتها الشعرية ويبقى معناها المعجمي الظل الذي يرافقها، بالرغم من تحررها من قيودها المرجعية وذلك بدخولها في سياقات شعرية تكتسب من خلاله القدرة على التجدد والإنتاج وتفقد

---

[1]– أمبرتو إيكو: المرسلة الشعرية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 18– 19، بيروت 1928، ص 103.

[2]– جون كوهن: النظرية الشعرية – بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص 379.

[3]– جورج مولينيه: الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999، ص 13 وص 196–197.

التصورات الذهنية الثابتة لها، فتصبح عائمة في الذهن تولد عند المتلقي معاني جديدة، تحدث بها أثرا جماليا.[1]

تحمل لغة الشعر معنى ظاهرا، ومعنى باطنا يفرض على المتلقي عناء البحث في غياهب خفاياه، إنه: بحاجة إلى من يخلق معه علاقة حميمة دافئة حتى يسمح له بالدخول إلى عوالمه الغامضة. وهذا المعنى الذي ستكشف عنه الصفة الإشارية، ليس واحدا بل متعدد. إن اللغة الشعرية هي لغة الكشف وليست لغة الوصف.[2]

لقد فجر المتصوفة اللغة وعبروا عن معانيهم بمعجم خاص بهم فتجاوزت ألفاظهم المتواضع عليه في اللغة، وأصبحت تحمل أبعادا ودلالات جديدة ومتجددة، كالحب، والسكر، والجذب، والفناء، والمعرفة، والقلب، والكشف...إلخ، ومن ثم نستنتج أن تجربة الكتابة الصوفية هي بالفعل تجربة حافلة بالرموز، زاخرة بالإشارات.[3] تناسب الرؤيا الروحية الجديدة. وهكذا تتقارب اللغة الصوفية من اللغة الشعرية حيث تمثل الكلمة مركزية الوجود والعالم. وتنشط اللغة في الشعر الصوفي على مستويين، مستوى تفارق فيه الدوال مدلولاتها الشائعة، حيث للصوفية اصطلاحاتهم. ومستوى تكتسب فيه الكلمة مدلولات إيحائية من خلال إطارها الفني ونسقها الشعري فتنحرف عن معناها المعجمي إلى المعاني الثواني- بتعبير (حازم القرطاجني)- وهو ما يجعل لغة الشعر الصوفي لغة كثيفة ترهب المتلقي بإكبارها واستعلائها عليه قبل أن تمنحه روعة الكشف لأسرار الكلمة وجمال اللغة، ولن يتأتى له ذلك إلا بعد مشقة جديرة بالخطاب الصوفي. وتجدر الإشارة

---

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 140.

[2]- أحمد الطريسي: النص الشعري، ص 163.

[3]- سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، القاهرة، ص 107.

إلى أننا سنركز على ما تعطيه لنا الكلمة في إطارها الفني ومدى ما تخلقه من جمالية للخطاب الشعري عند محي الدين بن عربي، مع الاستناد إلى معاني الكلمات في اصطلاحات الصوفية وفي اصطلاحات الشيخ الأكبر. وإذا كانت جمالية اللغة الصوفية تكمن في كونها ذات معان خاضعة للآلية التأويلية، تدور على ما اتفق عليه أهل التصوف فإن شعريتا تستمدها من كيفية بنائها وتوظيفها يحقق بها النص أسلوبه وفرادته، وإذا ظن المتلقي أنه قادر على إدراك تلك الجمالية في إطار التقابل بين لغة التصوف وما انطوت عليه من دلائل معجمية، فإنه لا يجني وراء قراءته كبير فائدة "فمتلقي النص الصوفي عليه أن يقوم بعملية رصد واختراق للغة المتصوفة وكناياتهم واستعاراتهم ورموزهم وأن يتفاعل فيها محاولا تمثل التجربة ومن ثم فهم ملابساتها ليقبض على طبيعتها وجماليتها.[1]

تستمد الأسلوبية من اللّسانيات ركيزتين أساسيتين هما: الاختيار والتوزيع، وهذا يعني أنها منوطة بالمعجم من ناحية والنحو من ناحية أخرى، إذ أنه من خلال خط النحو يمكن تشكيل الخط المعجمي بما يخرجه عن المألوف في السياق العادي، أي ينقل الصياغة من الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية.[2]

تقوم المعاجم الشعرية لمحي الدين بن عربي على خاصية أسلوبية متميزة تتمثل في المفاجأة التي تخلقها الانزياحات الدلالية فتحدث دهشة لدى المتلقي؛ تجذبه سحر الكلمات، وتنعش أفق خياله ما تحمله من رموز وإشارات فتدخلك نصوص "الشيخ الأكبر" أعماق الذات الخفية وتحلق بك في الآفاق العلية.

---

[1]– حسين جمعة: جمالية التصوف مفهوما ولغة، مجلة الموقف الأدبي، عدد 364، آب 2001، ص 14.

[2]– سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص 106.

من أهم المعاجم المتواترة في شعر بن عربي نجد "الحب، الشوق، السكر، الوجود، ولفظ الجلالة وأسمائه الحسنى". وتجدر الإشارة إلى الفرق الواضح في لغة الشاعر بين ديوانيه "ترجمان الأشواق وذخائر الأعلاق" و"الديوان الكبير" حيث تُشكل الخمرة والنزوع الشبقي إستراتيجية ديوان ترجمان الأشواق في بناء الدلالة. بينما تنزع أغلب قصائد الديوان الكبير إلى التعبير عن رؤاه الصوفية مكرسا ومجملا لنظرياته، فغاية الشعر في نظر ابن عربي الإجمال بينما يبقى التفصيل غاية النثر. لذلك جعل من الشعر مفتاح أبوابه في "فتوحاته المكية". كما نجده كذلك منظما قصائد في الوعظ والإرشاد وفي معاني سور القرآن.

لنتفحص المعاجم التي ورد ذكرها أعلاه، بحثا عن دلالاتها الرمزية والإشارية، وخصائصها الأسلوبية والجمالية من خلال سياقاتها الشعرية.

1- معجم الحب:

لعل أطرف ما جاء به الصوفية هو جعلهم الحب عمادة علاقتهم بالحق والخلق معا؛ ذلك أن الحب في نظرهم أساس خلق هذا العالم وقد استلهموا تصورهم هذا مما ذكره الله تعالى عن المحبة في مواضع متعددة من كتابه العزيز كقوله تعالى: "**فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه.**"[1] وقوله: "**قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله.**"[2] وفي موضع آخر يقول: "**يحبونهم كحب الله والذين آمنوا أشد حبا لله.**"[3] واستقوه

---

[1]- المائدة: الآية 54.

[2]- آل عمران: الآية 31.

[3]- البقرة: الآية 165.

كذلك من الأحاديث القدسية كقوله "**من عادى وليا فقد آذنته بالحرب، وما تقرب إلي عبدي بشيء أحب إلي مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها**".[1] والصوفية اغترفوا من هذين المنبعين العظيمين قبل أن يفتحوا مداركهم على الثقافات المختلفة كالمسيحية والهندوسية والزرداشتية...إلخ.

لقد جعل "ابن عربي" الحب مقاما إلهيا لأن الله تعالى وصف به نفسه، ومن أسمائه الحسنى الودود يقول: "اعلم وفقك الله أن الحب مقام إلهي فإنه وصف به نفسه وتسمى بالودود وفي الخبر بالمحب... وقد وردت المحبة في القرآن والسنة في حق الله وفي حق المخلوقين".[2] وبهذه المقولة يمكننا الاطمئنان إلى المصادر الأولى للحب في فكر الشيخ الأكبر. رغم وجود تصور قريب إلى الفكر الصوفي عند المسيحيين عن الحب الروحي. وهذه مقولة "للقديس أوغسطين" قريبة جدا مما يتصوره "ابن عربي" عن الحب. يقول أو"غسطين" "لما كانت المخلوقات جميعا من صنع الله، ولما كانت كلها تسبح بحمده، فإن في استطاعتنا أن نستمتع بها وننعم بحبها من حيث هي وسائط تقتادنا إلى الله وتدخل كجزء في صميم النظام الإلهي".[3] ولهذه الفكرة صدى عند الصوفية إذ يعتبرون قلب العارف مستودعا للحب فيحب الله ويحب مخلوقاته لأنها كلمات الله. وتجربة الحب عندهم تبدأ أرضية حسية لتتجه إلى السماوات العلى.

---

[1]- صحيح البخاري: 11/ 292.

[2]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص 322.

[3]- زكريا إبراهيم: مشكلة الحب، (ب ط)، دار مصر للطباعة، (ب ت)، القاهرة، مصر، ص 194. نقلا عن آمنة بلعلا: الخطاب الصوفي، ص 77.

إن الصوفية أهل الحب. وما دام أمر الحب هو بذل النفس للمحبوب وإفراغ القلب عما سواه فإن محبتهم خالصة لا غرض وراءها سوى الوصول إلى المشاهدة النورانية. إن "المحبة عندهم تعلق القلب بين الهيبة والأنس في البذل والمنع، أي في بذل النفس للمحبوب، ومنع القلب من التعرض إلى ما سواه، وإنما يكون له ذلك بإفراد المحب بمحبوبه بالتوجه إليه، والإعراض عما عداه... إن المحبة حالة بين الهمة والأنس لكون المحب أشد الراغبين طلبا للحق طلبا صرفا، أي خالصا، عن رغبة في ثواب أو رهبة من عقاب، ولما كان الطلب بالهمة قد يكون عاريا عن الأنس، وكان من شرط المحب أن يكون مستأنسا باستحضار محاسن محبوبه، مستغرقا، وجب أن يكون المحب موصوفا بالأنس، لهذا صارت المحبة مكتنفة بالهيبة والأنس.*[1] وهذه رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، تلخص هذا المفهوم في أبيات شعرية مشهورة، تبوح فيها عن حبها الإلهي، وتبين طريقها إلى الله. تقول:

أحبك حبين حب الــهوى

وحبا لأنــك أهـل لذاك

فأما الذي هو حب الهوى

فشغلي بذكرك عمن سواك

وأما الذي هو أنت أهل لـه

فكشفك للحجب حتـى أراك

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لـي

ولكن لك الحمد في ذا وذاك

---

[1]- القاشاني: لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ط1، دار الكتب العلمية، 2004، بيروت، لبنان، ص 390.

إن حب رابعة حب غير معلول، إنها محبة خالصة لذاته" فمحبتها لا تقبل الزيادة بإحسان المحبوب، ولا النقص بجفائه".[1] وقد ذكر "ابن عربي" هذه الأبيات مستشهدا بها في سياق حديثه عن معاني المحبة الخالصة لذاته. لقد صار الحب الإلهي الحال الغالب للصوفية وهو "أساس الحالة الروحية القلبية الكشفية في التجربة الصوفية، وهو أول درجات سلم الارتقاء الصوفي نحو معرفة الله، والاتحاد به، إذ يهب الصوفيون أنفسهم لمن أحبوا فلا يبقى منهم شيء، وقد عرف الأدب الذي يصور فيه الصوفيون حبهم الله- بالغزل الإلهي، وأشعارهم فيه تكاد تتطابق مع الغزل الإنساني، لولا أسلوب الرمز الذي يميزها."[2] وهو ما يشير إليه الشيخ الأكبر بهذه الأبيات التي يذكر فيها أسماء مشهورة في الشعر العربي كسلمى ولبنى وهند يقول :

وما أنا ممن قيد الحبُّ قلبَه

بليلى ولبنى أو دخول وماسل

ألا إن حبي مطلقُ الكون

بصورة من يهواه منه تخيلي.[3]

لقد وسع الشاعر من دائرة الحب حتى غدا عنده دينا يدين به فيحب الله ويحب مخلوقاته لأنها تجليات عن الله، وهكذا يسبح حب ابن عربي في محيط دائري فهو منه وله وبه.

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 1 ، ص359.

[2]- وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، (ب ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006، دمشق، ص 41.

[3]- ابن عربي: الديوان، ص 389.

يقول في قصيدته، تناوحت الأرواح:

ألا يا حماماتِ الأراكة والبان

ترفقن لا تُضعفن بالشجو أشجاني

ترفقن لا تظهرن بالنوح والبكا

خفيَّ صباباتي ومكنونَ أحزاني

أطارحُها عند الأصيل وبالضحى

بحَنة مشتــاقٍ وأنــّة هيمان

تناوحت الأرواحُ في غَيضَة الغضا

فمـالت بـأفنانٍ علي، فأفـنانـي

وجاءت من الشوق المبرّح والجوى

ومن طرفِ البَلوى إلي بأفـنـان

فمن لي بجمعٍ والمحصّب من منىً

ومن لي بذات الأثْل من لي بنعمان

تطوفُ بقلبي ساعةً بعد ساعة

لوجدٍ و تبريح وتلثُم أركـانـي

كما طاف خيرُ الرسل بالكعبة التي

يقول دليلُ العقل فيها بنُقصان

وقبَّل أحجارا بها، وهو ناطق

وأين مقامُ البيت من قدرِ إنسان

فكَم عَهِدَتْ أن لا تَحُول وأقسمت

وليس لمخضوبٍ وفاءٌ بأيمان

ومن عَجب الأشياء ظبيٌ مبرقع

يشير بعناب ويومي بأجفان

ومرعاهُ ما بين الترائب والحشا

وياعجبا من روضةٍ وَسط نيران

لقد صار قلبي قابلا كلَّ صورة

فمرعــى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف

وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجهت

ركـائبُه فالحب ديني وإيماني

لـنا أسوة في هند وأختها

وقيس وليلى، ثم مي وغيلان[1]

يبني هذا النص دلالته على معجم شعري يتوزع بين حقلين دلاليين مختلفين هما: **حقل الحب** وتدور في فلكه معاجم الجوى، الصبابة، الأشجان، البكاء، الشوق المبرح، وضمير المؤنث المخاطب بالجمع وضمير المؤنث الغائب، وأسماء أعلام أصبحت رموزا للحب في الشعر العربي القديم. وحقل روحي عقائدي الرسل، الكعبة، البيت، الأرواح، الفناء، التوراة، القرآن والأوثان. يستهل الشاعر قصيدته بنداء – ألا يا حمامات الأراكة والبان– ويحمل هذا النداء معنى الاستعطاف والترجي يؤكده تكرار كلمة "ترفقن" مرتين في موضعين متقاربين يلح بها على المخاطب [ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني، ترفقن لا تظهرن بالنوح والبكا] وتعبر نغمة الحزن الطاغية على البيتين الأولين عن شغف الشاعر بهذا الحب الذي يسكن كيانه وبقدر مشاق هذا الحال وصعوبته، بقدر رغبة الشاعر في دوام هذا الحال وملازمته لتشمل كل أوقاته، بل كل حياته [بكرة وأصيلا]، وكله حنين وشوق دائم إليه، وتوجع وأنين عليه. وسواء أكان المقصود بالحمامات – "واردات التقديس والرضى والنور والتنزيه؛ فقال: للواردات رفقا علي لا تضعفن ما تلقين إلي في خطابكن من ثمرات التعشق والمحبة المهلكة للمحبين"–.[2] أو كان المقصود امرأة بعينها ونعني بذلك نظام ابنة شيخه فإن جمالية النص تكمن في هذه الازدواجية الدلالية في لغة تجمع بين الحب الإلهي والإنساني، بين الأرضي والسماوي. وبعد الشوق والاشتياق تلتقي الأرواح وتتقابل فيفنى المحب عن ذاته ولا يبقى إلا المحبوب [تناوحت الأرواح في غيضة الغضا فمالت بأفنان علي، فأفناني] وهذا البيت أقوى قرينة معنوية يمتطيها المتلقي للولوج إلى المعاني الصوفية الكامنة في النص الذي

---

[1]– ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص 40، 42.

[2]– : ترجمان الأشواق، ص 40

تسير دلالاته وفق هذه الإزدواجة ليستحضر معاجم الغزل الحسي في الشعر العربي الظبي، والعناب، والأجفان. يقول:

ومِنْ عَجَبِ الأشْياء، ظَبْيٌ مُبَرقَــعٌ

يشير بعناب، ويومي بأجفان

ومرعــاهُ ما بين التـَرائب والحَشـا

ويا عجبًا مِن روضة وسط نيران

يتعجب الشاعر من المكانة التي يحتلها هذا الظبي اللطيف الهادئ. فمرعاه بين الترائب والحشا. وتوحي لفظة مرعى إلى اللزوم والدوام لهذه الحال عنده. حال المحبة والتأجج والاشتياق. ثم يتعجب من بقاء روضة وسط نيران، وهي إشارة إلى روضة النفس وطمأنينتها وسط نيران المحبة والاشتياق إلى المحبوب؛ إنها سعيدة بما تبذله من أجله، هائمة فيه. فكان أن اتسع قلبه للحب المطلق حتى غدا قابلا كل صورة [لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان وديرا لرهبان] [وبيتا لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن]. ولا عجب في أن يتسع قلب الشاعر لقبول كل صورة ما دام الفكر الذي يطبع تصور ابن عربي للوجود هو تجلي الله في كل شيء لأنه أوجد الوجود. [الغزلان، والرهبان، والأوثان، والتوراة، والقرآن]. لذلك لا يتنكر ابن عربي لأي موجود ومادام أصل الوجود عنده هو الحب لأن الله أحب أن يخلق الخلق وأحبهم، ليعبدوه أي ليحبوه ويعرفوه؛ ومن إيمان الشيخ الأكبر بقدم العشق والمحبة في الإنسان، أعلن أن دينه

هو دين الحب. [أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني]. ثم يذكر أسماء المتيمين العرب العذريين ليقرب صورة الحب المتفاني إلى المتلقي من جهة وليضفي صورة الإطلاق على حبه من جهة أخرى. ما دام الشاعر يؤمن بقدم العشق في الإنسان قبل وجود الإنسان، لأنه إذا كان شوق الحق إلى الخلق علة ظهور الوجود في صوره الخارجية " وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون" فإن شوق الخلق إلى الحق علة عودة تلك الصور إلى الوجود الواحد العام. أما أن شوق الحق إلى الخلق أشد من شوقهم إليه، فذلك لأن الخلق يشتاق إلى الحق من حيثية واحدة، أي من حيث هو صورة تحن إلى الرجوع إلى الذات الإلهية المقومة لها. أما الحق فيشتاق إلى الخلق من حيثيتين مختلفتين، لأنه من حيث إنه متعين بصورة العبد المشتاق، يشتاق إلى نفسه ومن حيث إنه الأصل، يشتاق إلى نفسه في مرتبة التقييد التي هي مرتبة العبد."[1] وبالمحبة فقط تقع المنازلة بين العبد وربه.

لقد أدرك الصوفية أن الجمع بين الضدين ليس تناقضا بل هو تكامل؛ لذلك كان سبيل الصوفية لمعرفة الله إدراكهم له في جمعه بين الأضداد. هو الأول والآخر، هو الباطن والظاهر. وقد تمكن الصوفية من تجاوز الثنائيات واستيعاب التضاد بواسطة الخيال كأرقى نشاط يمارسه الإنسان في نظر الشيخ الأكبر حيث يجعله أسمى مرتبة من العقل، ذلك أن العقل يمكن أن يخطئ بينما الخيال لا يمكنه ذلك. ويحتل موضوع الخيال مكانة مركزية في فكر الشيخ حيث أفرد له كتابا أسماه "الخيال" وخص له أبوابا في فتوحاته المكية.

---

[1]– ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت 1980، ص 327.

ينشئ "ابن عربي" نصا شعريا عمادته الخيال – خاصة في ديوانه: "ترجمان الأشواق"– حيث تكمن جمالية هذه النصوص في برزخية معانيها إذ تصبح المعاني الظاهرية في تآلف وانسجام مع المعاني الباطنية، بل وتكامل فلا الباطن يلغي الظاهر، ولا الظاهر يقضي على الباطن، ذلك أن الكلمة في شعر ابن عربي شعاع من الدلالات والمعاني. وببلوغ هذه العتبة يصبح الشعر مستعدا لقبول الصور في تقلبها، والالتذاذ بها بوصفها تجليا، كما في قوله لقد "صار قلبي قابلا كل صورة" لأن دين الحب ينبني على استيعاب هذا التقلب ولا يستجيب لعقال العقل. وهو ما ينكشف في اشتغال اللفظ الذي يتغيا استيعاب هذا التقلب.[1]

ارتبط الحب الإلهي بالأحوال الروحية المتمثلة في الخلوة والتوبة والخوف والرضا وغيرها، ولكل حال رموزه اللغوية وإشاراته التأويلية الصوفية.[2] "فحال الحب هو ظلال المعرفة، وهو فعل يمارس به العارف علاقته بالله في أوسع معانيها. ليصبح الحب عند البعض الطريق إلى المعرفة، وعند البعض الآخر ثمرة المعرفة. وإن كانت الممارسة الصوفية تدمجهما معا."[3]

وفي مسار الحب الصوفي يظهر الاختلاف واضحا بين المتصوفين الأوائل والمتأخرين في أسلوب التعبير عن حبهم الإلهي. إذ كان "هدف الأوائل نقل التجربة التي لم يألف لها مثيل "الحلاج" وكان تحديا لآفاق انتظار المتلقي أما عند المتأخرين "ابن

---

[1]– خالد بالقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 177.

[2]– حسين جمعة: جمالية التصوف مفهوما ولغة، مجلة الموقف الأدبي، عدد364، آب 2001، مصر، ص 10.

[3]– آمنة بلعلا: الخطاب الصوفي، ص 22.

عربي" لم يكن هدفه إيصال التجربة عند المتلقي بقدر ما كان هناك رغبة التأثير فيه وكأنه يريد من المتلقي أن يجمع بين متعة النص وإكراهات التجربة. إن الرمز عند الأوائل نوع من المصادرة لحرية المتلقي. ولكنه عند المتأخرين محاولة لتمكين المتلقي من اختيار أي المسالك تلائمه للتفاعل مع النص الصوفي."[1] والفرق واضح في أسلوب التعبير عن الحب الإلهي بين شعر الحلاج ورابعة العدوية، وبين ابن الفارض وأبي مدين التلمساني ومحي الدين بن عربي.

يستمد "ابن عربي" معجم ديوانه **(ترجمان الأشواق)** من حقل الحب والعشق، يجعل المتلقي يعتبر الديوان نوعا من أنواع الغزل في الشعر العربي، فألفاظه متداولة في الشعر الجاهلي وما بعد الجاهلي، إلا أن باطنها يدّخر حمولة صوفية نكتشفها من خلال سياقاتها الشعرية والقرائن التي ترتبط بها يقول ابن عربي:

رأى البرق شرقيا، فحنَّ إلى الشـرق

ولـــو لاحَ غربيا لـــحن إلـــى الغـَرب

فـإن غرامـي بالبــريق ولمحـه

ولــيس غـــرامـــي بالأمــاكن والتـُّرب

روتْه الصّبَا عنهم حديثا معنعنا

عن البث عن وجدي عن الحزن عن كربي

عن السكر عن عقلي عن الشوق عن جوى

عن الدمع عن جفنـي عن النار عن قلبي

---

[1]– آمنة بلعلا: المرجع نفسه، ص27.

بـــأن الذي تهـــواه بيـــن ضلوعكم

تـــقلبـــه الأنفـــاس جنـــبا إلـــى جـــنب

فـــقـــلـــت لهـــا: بلـــغ إلـــيه بـــأنـــه

هو المـوقد النـــار التي داخـــل للقـلب

فـــإن كـــان إطفـــاء ، فوصـــل مخلـــد

وإن كـــان إحـــراق فلا ذنـــب لـــلصب[1]

يتوجه معجم هذه القصيدة إلى إبراز الحمولة الصوفية، مع الاحتفاظ بصورة المرأة، فلفظ البرق وإن كان من الألفاظ المتداولة في الشعر العربي، فإن ما يميزه في القصيدة هو ارتباطه بالتجلي، أي أنه يغدو صورة بالمعنى الوفي لها. ومن ثم يتوزع معناه بين المطلق والمرأة. وهو ما يترتب عنه نهوض الحقل الدلالي لمعجم القصيدة على الحنين إلى المرأة بما هي تجل. ولعل ذلك ما يؤشر إليه ابن عربي في شرحه لهذه القصيدة التي ترتبط، في نظره برؤية "الحق في الخلق وهو التجلي في الصور".[2]

تعتبر تجربة الحب في شعر" محي الدين ابن عربي" والتي تبرز بشكل لافت في ديوانه ترجمان الأشواق أنها تجربة انبنت على الخيال بما هو برزخ،[3] لذلك كان الخطاب يتوجه نحو منطقة البرزخ، ويبني عناصره في ضوئها، وهو ما جسده الضمير والمعجم.

---

[1]- : ترجمان الأشواق، ص54.

[2]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 176.

[3]- المرجع نفسه، ص 178.

نستنتج من خلال تفحصنا لشعر "ابن عربي" في موضوع الحب أن قصائده حافلة بالصور الحسية المتنوعة أشربت دلالات تلويحية ذات علاقة بالرمز. و"الصور المحسوسة بهذا الاعتبار لغة حية تتحدث بها الحقيقة إلينا، والشاعر وحده هو القادر على التقاط هذه اللغة وتحويلها إلى رموز".[1] ولكن الأنثى في قصائد الشاعر لا تتجاوز دلالتها الأولية وتتحول إلى رمز صوفي إلا بعد قضائها لحاجة النص الظاهرية ومن خلاله يتم العبور إلى الباطن مستقرِّ المعاني والمقاصد، ومن ثم لا يمكن تغليب الباطن على الظاهر بتلك الصورة التي تلغيه، وفي هذا الشأن يذهب "خالد بلقاسم" إلى أن النص ينهض على تداخل الظاهر والباطن، ومن ثم تكون – في رأيه – كل قراءة أحادية، تهمل طرفا وتهتم بآخر، "تكون قراءة مهددة بنسيان تلاشي الضدين عند الصوفية، واشتغالهم في منطقة البرزخ"[2]. لذلك فإن الظاهر في الخطاب الشعري "لابن عربي" لا يقل أهمية على الباطن الذي يحمله في ثناياه يقول الشيخ الأكبر "فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكل دار فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية جريا على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير من الأولى."[3]

استثمر ابن عربي طاقة اللغة في حبه الإلهي، وأدرك أنها تجربة وشعور وإحساس، وبذلك استطاع أن يجعل لنصوصه وجهين يقصدهما معا في الوقت نفسه؛ بل يمكن القول أن لنصوصه الشعرية أسلوبا يتميز بالتأقلم مع المتلقي، فمن نظر إليها غزلا

---

[1]– عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، لبنان، ص186.

[2]– بلقاسم: الكتابة والتصوف، ص 178.

[3]– ابن عربي: ترجمان الأشواق المرجع السابق.

حسيا وجد كل معاني الغزل، ومن نظر إليها حبا إلهيا مكنته من ذلك برموزها وإشاراتها ومن أرادهما معا، سحرته بجمال ظاهرها وأدخلته جلال باطنها المزدحم بالواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، خدمة للآخرة لأنها خير من الأولى. والمبحر فيها لا يعود إلا مغتنما.

2- معجم القلب:

تتردد كلمة القلب في شعر محي الدين بن عربي بشكل يلفت انتباه الدارس إلى البحث في دلالاتها وإيحاءاتها وجمالياتها في سياقاتها الشعرية التي ترد فيها.

ويعتبر القلب عند الصوفية وسيلة من وسائل تحصيل المعرفة بالله تعالى. يقول ابن عربي "فتعلمت هذه الطائفة في تحصيل شيء مما وردت الأخبار الإلهية من جانب الحق. وشرعت في صقل قلوبها بالأذكار، وتلاوة القرآن، وتفريغ المحل من النظر في الممكنات، والحضور والمراقبة، مع طهارة الظاهر بالوقوف عند الحدود المشروعة".[1]

وفي هذا النص وصف للصوفية بأنها طائفة تتميز بالواردات الإلهية، فتصقل قلوبها بالأذكار، وتلاوة القرآن وتفريغها من كل ما يمكن أن يحجب نور الله، والعكوف على مراقبتها، ولكمال ذلك يشترط طهارة الباطن بطهارة الظاهر، وذلك بالالتزام بالشرع. مما يؤكد عدم انتصاره للباطن على حساب الظاهر في مذهبه الصوفي. ولكنه يتدرج من الظاهر إلى الباطن. "فالصوفي بعد أن يتيقن الأحكام الشرعية والأخبار الإلهية، فإنه لا يقف عند حد العلم بها، بل عليه أن يجتهد في صقل قلبه، وتطهيره من دنس الفكر في

[1]- ابن عربي: الفتوحات المكية، السفر الرابع، ص 220.

المحدثات، وتصفيته مما سوى الله عن طريق الأذكار، وتلاوة القرآن، فينكشف للصوفية من المعارف الإلهية ما لا يمكن كشفه عن طريق العقل، لذلك يحتل القلب مكانة مركزية في الفكر الصوفي لأنه محل للإدراك الذوقي أو الفهم كما يسمونه أحيانا أو المعرفة اليقينية على الإطلاق، وقد جرت لغة القرآن الكريم بهذا الاستعمال فجعلت من القلب محلا للإيمان الصحيح، ومركزا للفهم والتدبر. يقول تعالى: "أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها"،[1] ومن هذا التمييز بين القلب والعقل من حيث هما وسيلتان للإدراك، ميزوا كذلك بين نوعي الإدراك الحاصل منهما. فسموا إدراك العقل "علما" وسموا إدراك القلب "معرفة". وصاحب إدراك العقل عالما، وصاحب إدراك القلب عارفا. والمعرفة تجربة تعاينها النفس والعلم حكم ينطق به العقل.[2] ويرى ابن عربي أن أهل الكشف يبدأون من حيث يبدأ أهل الفطرة والتقليد ثم يشرعون في صقل قلوبهم بالذكر وتفريغ القلب عن سوى الله فيحدث التجلي، والقلب باب الرب يطمع الصوفي أن يفتح الله له هذا الباب، ويعلمه ما لم يكن يعلم، يقول ابن عربي: "فإذا فتح الله لصاحب هذا القلب هذا "الباب" حصل له تجل إلهي، أعطاه ذلك التجلي بحسب ما يكون حكمه. فينسب إلى الله منه أمرا لم يكن قبل ذلك يجرؤ على نسبته إلى الله سبحانه، والآن يأخذ ذلك كشفا موافقا، مؤيدا عنده لما نطقت به الكتب المنزلة."[3] والمشاهدة تحصل في قلب العبد أي أن مشاهدته روحية لا حسية، فإذا تكلم الصوفية عن رؤية الله في القلب فإنما يقصدون بها مشاهدته بنور يقين القلب، وليس نور يقين القلب إلا شعاعا من النور الإلهي الذي وضعه الله في قلب العبد وبوساطة هذا الشعاع يرى العبد ربه ذوقا. فالمعرفة حياة القلب مع الله تعالى،

---

[1]– سورة محمد، آية 24.

[2]– أحمد عبد المهيمن: نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، ص 301.

[3]– الفتوحات المكية: ج4، 221.

والعارف يتنقل على درجات سلم المعرفة بحسب حالته. ويستشهد الصوفية وهم بصدد الحديث عن المعرفة القلبية بالحديث القدسي "ما وسعتني أرضي وسمائي ولكن وسعني قلب عبدي المؤمن".[1] فالقلب باعتباره عضوا لطيفا عند "ابن عربي" وعند الصوفية عموما لأنه العضو الذي يتم به إنتاج المعرفة الحقيقية والحدس الإدراكي، أي معرفة الحق والأسرار الإلهية إنه بالجملة عضو كل ما يمكن أن يندرج تحت تسمية علم الباطن، فهو عضو إدراك ومن حيث هو كذلك فإنه تجربة وذوق وفي حال الكشف يغدو قلب العارف أشبه بمرآة تنعكس فيه الصورة الكونية المصغرة للحق.[2] وهو ما تجسده الأبيات الآتية للشيخ الأكبر. يقول:

ما جــنةُ الخُلد غيــرُ قَلبي

لأنــــه بيتُ مَن يـدوم

قمتُ له بالهـوى ويـدري

مَن قـامَ فيه مِمَّن يقوم

عنْهُ إلــى غيـره فـترمي

إليـــهِ أنــوارَهـــا الـرُّجوم[3]

تظهر كلمة القلب الكلمة المحور التي تحوم حولها معاني النص حيث يجعل القلب في مفتتح القصيدة يستغرق جنة الخلد مما يوحي إلى إطلاقه وعدم محدوديته وذلك للتمكن من معرفة الأسرار الإلهية المطلقة. وبعد أن أفرغ الشاعر قلبه من كل ما

---

[1]– أحمد عبد المهيمن: نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن عربي، ص 302، 303

[2]– هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، المغرب، ص 189.

[3]– الديوان: ص 419.

سواه الذي هو شرط من شروط الشهود والتجلي، أصبح القلب هو النعيم والجنة والمقصد لا لشيء إلا لأنه مسكن ومقر الدائم المتعالي؛ لذلك لا فرحة ولا نشوة تنازعها عند الشاعر، ووسيلته إلى ذلك هو الهوى الخالص. ولأن محبوبه يعلم من قامت فيه هذه المحبة السرمدية ممن ينصرف عنها ولا تدوم فيه وكأنه يتجسس على أنوار الغيب فيصيبه ما يصيب الشياطين وهي تتجسس على أخبار الغيب حيث ترجمها النجوم وتقف حائلا بين الطالب والمطلوب. وبعد حصول المشاهدة النورانية يصل الشاعر إلى حالة الفناء التي تجسدها عملية التقابل بين كلمة قلبي الواردة مرتين في موضعين متجاورين وبين كلمة الرائح المقيم، يقول:

لـو أنَّ قَلبـي يراه قلبِـي

قلـتُ أنا الرائحُ المُقيم

إن الـعذاب الذي تـــراه

مِنه بنا ذلك هو النَّعيم

...

نبِّئ عبادي عني بأنني

أنـا هُو الغَــافر الرحيم

وإنَّ أيضًا عذابَ حُجُبي

عذابُنا المـؤلِم الأليم[1]

---

[1]- الديوان: ص 419.

وفي أسلوب قصصي يستمد شرعيته من مملكة الخيال يحدث حوار بين ثلاث ذوات مختلفة، الذات الإلهية والذات المتكلمة (الشاعر)، والذات الروحية وهي نفس الشاعر، فبعد ثبات عذوبة العذاب، وفي الحضرة الإلهية فقط يمكن للعذاب أن يصبح نعيما، حيث يكون الشقاء من أجل الوصول إلى الله نعيما وفوزا. وإذ تحمل لفظة العذاب في سياقها الشعري هذا، دلالة العذوبة والنعيم، تحافظ في سياق آخر على دلالتها المعجمية التي تعني الألم؛ ولكن العذاب هنا لا يحدث إلا في حالة واحدة هي حجب الأنوار الإلهية، وهو عذاب مؤلم أليم لما ينجر من خسارة على صاحبه. ونلاحظ كيف يجعل الشاعر اللغة مطواعة لما يريد التعبير عنه، حيث يخلق من التقابل تماثلا ومن التماثل تقابلا، وبهذا تكون الكلمة في شعر "ابن عربي" في خدمة التجربة الصوفية والشعورية، إضافة إلى كون معانيها وليدة السياقات الشعرية. ففي عالم الشعر فقط تتمكن الكلمة من تجاوز المعاني المعجمية إلى احتضان عدد هائل من المعاني الشعرية عبر الإيحاءات التي تكتسبها من خلال سياقاتها الفنية والأسلوبية. وتتدرج معاني القصيدة إلى التسليم للرب الكريم لأنه هو العليم. يقول:

فعِلمُه بالوجود سارٍ

مادام كَوْني به يُقيم

لذلك كانت جنة الخلد عند الشاعر هي قلبه لأنه بيت من يدوم، وهذا هو الجود و الكرم الذي صير قلب الشاعر عظيما، المذكور وهو ما يؤكده في موضع آخر من ديوانه، يقول:

هــذا هو الجــودُ الذي

صـيَّرَ قلــبي جهــبذا

لــذا تَــرانـــي كلما

أذكــــره منتبـــــــذا[1]

معجم الخمر:

تتخلص الخمرة في الشعر الصوفي من طابعها الحسي المادي لتأخذ من الرمز والإشارة مطية للولوج إلى العالم الروحي ويتحقق ذلك بالطابع التأويلي للغة الصوفية. فتشع بالقيم الروحية المفعمة بالأحوال العليا التي تعتري الصوفي حين يباغته جمال سر المحبوب في حضرة المشاهدة.[2] وقد شاع رمز الخمرة عند الصوفية الأوائل والمتأخرين ويذكر القشيري في رسالته أبياتا في هذا الشأن.

عجبتُ لمن يقول ذكـرتُ ربي

فهــل أنسَى فأذكر ما نسيتُ

شربتُ الحــب كـأسا بــعد كأس

فمـــا نفِذ الشـرابُ ولا رويت

وفي هذين البيتين تظهر القرينة الصوفية للخمرة، على أنها مجرد رمز صوفي. والسّكر أو الخمرة في المفهوم الصوفي غيبة بوارد، والمراد بالغيبة عدم الإحساس، فمن غاب بوارد قوي سمي سكرانا وذلك أن العبد إذا كوشف بنعت الجمال حصل له السكر

---

[1]- الديوان، ص 168.

[2]- خناتة بن هاشم: شعرية النص الصوفي، ص 143.

وطرب الروح وهام القلب[1]، فالسكر غياب المحب الذي شرب من كأس المحبة الإلهية، بحيث لا يمكنه تمييز الأشياء[2].

و"لابن تيمية" مقال بهذا الشأن حيث يثني على حال السكر من المحبة الإلهية، وأن صاحبها محمود يقول: "وكثيرا ما يعتري أهل المحبة من السكر والغناء وأعظم ما يصيب السكران بالخمر، فالحب له سكر أعظم من سكر الشراب... وهؤلاء محمودون على ما معهم من محبة الله والأعمال الصالحة والإيمان[3] ولكنه في موضع آخر من مجموع الرسائل والمسائل يحذر من العبارات التي يتفوه بها أهل الأحوال في سكرهم، من إشاعتها والأخذ بها لأنها تصدر عن تجربة صاحب الحال، ولا يدرك كنهها". إن "ابن تيمية يدرك تمام الإدراك البعد التأويلي للمعاني والعبارات الصوفية في أنها لا تستقيم معانيها الظاهرة، ولا تنصاع إلى المعرفة الشرعية التي يعد ابن تيمية صرحا من صروحها الشامخة[4].

إن للخمرة حضورا بارزا في الشعر العربي عبر كل مراحله، من الجاهلية، ومرورا بعصر بني أمية، وصولا إلى العصر العباسي، أين تتفرد بقصائد مستقلة ليستحدث غرض جديد يسمى (بالخمريات) مع أبي نواس، الذي لا ينازعه في وصفها أحد من الشعراء.

---

[1]- القاشاني: لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ص 253.

[2]- الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف ط1، دار الإيمان 1986، ص 139.

[3]- خانته بن هاشم: شعرية النص الصوفي، ص 142.

[4]- خنانة بن هاشم: المرجع نفسه، ص 142.

وفي شعر "محي الدين بن عربي" فإن الخمرة تعدو رمزا صوفيا، لما يتجلى له من الأنوار الإلهية، فيقع هيمانا سكرانا تحت قوة تأثيرها، والشراب عنده يرتبط بثلاثة عناصر لا تنفصم، الحب، الشراب، والتجلي يقول:

شرابُ أحبابِه على اخْتــلافِــهم

في الحبِّ فيه شرابٌ صفوُه رائق

شِرْبٌ اذا ما نادمُوه في مجالسهم

بما تلاه عليهم كلُّــهم ناطق

لا يَنظُـــرون إلــى غير فيحجبـُهم

ويَحذرون لديه فجأةَ الغاسق

وكلُّهُم في جَمالِ الله حينَ بدا

للناظرين إليه الهائمُ العاشق[1]

إن كلمة الشراب في هذا النص، تنزاح عن معناها المادي المحسوس، إلى معنى روحي، فالشراب الذي يرتوي منه أهل الذوق هو شراب الحب، حيث يجعلهم يتقطعون عن سوى الله حتى يتمكنوا من النظر إلى جمال الله إذا تجلى، والناظر فيه لا يملك بعد ذلك إلا الهيام والعشق لهذا الجمال المطلق الذي منه يرتوي فيسكر. يقول "ابن عربي" في فتوحاته: "وقد وصف الله سبحانه بلسان رسوله أنه يحب الجمال في جميع الأشياء،

[1]- الديوان: ص 332.

وما تم إلا جمال، وأن الله ما خلق العالم إلا على صورته وهو جميل، فالعالم كله جميل وهو سبحانه يحب الجمال ومن أحب الجمال أحب الجميل".[1]

إن خمرة الشاعر ليست خمرة حسية دنيوية، بل هي رمز يستعمل للتعبير عن أثر الحب والجمال الذي يقع في القلب، فتنتشي النفس به، وتسكر وتغيب عن كل ما حواليها من أحوال الخلق وتنشغل وتهيم عشقا بما تجلى لها، ومن قوي حبه تسرمد شربه"[2] فطوبى لمن شرب كأسا من محبته، وذاق نعيما من مناجاة الجليل وقربه بما وجد من الذات بحبه فملأ قلبه حبا وطار بالله طربا، وهام إليه اشتياقا".[3]

وفي قصديته "روضة غناء" يتقاطع معنى الخمرة بالمعنى الذي تحمله في القرآن الكريم، فربطها بآدم، وبالجنة التي وجدت قبل آدم يقول:

واشربْ سُـلافة خَمرها بخَمارها

واطرَب على غَرِدِ هنالك يُنشد

وســـلافةٌ من عهد آدم أخبرتْ

عن جنة المـــأوى حديثا يُسند

إنَّ الـــحســـانَ تَفلْنَها من ريــقـه

كالمســك جاد بها علينا الخُرَّد[4]

---

[1]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ص 542.

[2]- الرسالة القشيرية: ص 108

[3]- الطوسي: اللمع، ص 154.

[4]- ترجمان الأشواق: ص 114.

وفي هذا النص يخاطب الشاعر نفسه بأن يرتع ويتمتع بهذه الخمرة العلوية التي وجدت من عهد آدم وقبل أن يخلق الكرم، إنها خمرة الجنة التي هي مفاز للمؤمنين.

ويشرب الشاعر دائما من كأس المحبة التي لا يستغني عنها وكله طرب وفرح يقول:

لــو ترانا برامَــة نتــعاطَى

أكؤُسا للــهـوى بـغير بَنان

والـهَوى بيننا يسُوق حديثا

طيبا مُطرِبــا بـغير لسان[1]

وفي لغة رمزية إشاريه، ترد الكؤوس في سياق شعري تنزاح عن المعاني الحسية التي ألفناها في الشعر العربي من مجالس الشرب والطرب والمجون والحب الحسي، وقرينة ذلك تعاطيها بغير بنان وهي إشارة إلى أنها خمرة غير ملموسة بالحواس يتم تعاطيها في عالم علوي. إن الهوى هو الحبل الرابط بين الشاعر ومحبوبه لما يرد على قلبه من غبطة وطرب لوصاله. وفي النص إصرار على إخراجه من العالم الحسي الملموس إلى العالم الروحاني الرفيع رغم أنه حافل برموز الشعر العربي، في الحب والهوى (كقيس وليلى)، فلا تلبث أن تأخذ معاني النص طريقها إلى ما هو أسمى وأعلى، فالخمرة التي يتعاطها ليست خمرة حسية، بل يشرب من كأس المحبة، والهوى ينزل على القلب من المعاني العلوية والواردات الروحانية، لذلك جرده الشاعر من الحسية، فهو تجربة وشعور، حيث الحديث يتم بغير لسان إنه حديث القلب محل الحب، وهنا يتلاشى صدق العقل وإمكانه رؤية ما وراء الحجب في نظر ابن عربي ونسب إليه الأحجار وهي

---

[1]– المصدر نفسه: ص 85.

إشارة إلى محدودية العقل وذلك بإقامة الضدين، أما عند الشاعر فإن هذه الأضداد تزول حدودها وتجتمع. ويستفهم مستنكرا، هل رأيتم يا سادتي أو سمعتم إن ضدين قط يجتمعان ولكن هذه الأضداد تجتمع في عالم الخيال، وبالخيال فقط تزول الأضداد وتتلاشى.

وترد الخمرة بكناياتها (النديم، الراح) في الموشح الآتي:

ليس النديمُ من دانَ بالعقل

إن النديمَ من دان بالنَّقل

أقولُ كلما قال لي قلْ لي

املأ له وصَفِف الأقداح فـي البيت الضّــُراح

في الراحِ راحةُ الروح يا صاحي

فقـــلْ بهـا مقالـــةَ إ فصـاح

مـــا بين عاذلـين ونصـاح

والله ما على شارب الرَّاح فيـــــه من جُنـــاح[1]

في هذا النص ينفي الشاعر الندامة على من طلبها بالعقل وإنما هي نصيب أهل النقل، وباقتران كلمة النديم بكلمتي العقل والنقل تزاح عن المعاني الأولية لها لتكتسب معان ايحائية هي المقصودة، فكلما طلب النديم منه معرفة وعلما طلب له بالأقداح التي تكنى عن الخمرة، ولكنها ليست خمرة حسية دنيوية، ما دام شربها يتم في البيت الضُّراح.

---

[1]- الديوان: ص 537.

(وهو بيت في السماء مقابل الكعبة في الأرض)،[1] وما دامت هذه الخمرة سماوية فإن في شربها راحة للروح، لذلك يخاطب صاحبه (ياصاحي) – وهو مخاطب مألوف في الشعر العربي يستحضره الشاعر قصد التبنية إلى الشيء – أن يقول كلمة حق وفصل بين الناقمين عليها والمدركين لنعمتها، يقسم الشاعر أن ليس على شاربها إثم أو جناح وكيف يكون إثم على من شرب كأس المحبة الإلهية التي هي راحة للروح. وهي التي يتوسلها السالك وبها يرتقي حتى يحدث التجلي الذي هو مطلبه. وفي الحضرة الإلهية يفنى العارف عن نفسه وتختلط حواسه وتتراسل ويتواجد قائلا:

فاح الندى من عرف محبوبي

إذ كان ما بدا منــه مـطلوبي

فصحت يـــا منــاي ومــرغوبي

حبيبي إن أكلت التفاح جيء وأعمل لي آح

وينهي النص بخرجة يمكن اعتبارها نوعا من ذوق المعرفة الإلهية يسكر الصوفي ويغيب. وإذ تستبده هذه الخمرة لا يملك الشاعر إلا أن ينطق بما يعرف دون أن يخص، فهو يهذي، ويرمز، ويشطح في أفكاره وكلماته بعيدا، فهي تجربة نفي وإثبات، نفي الإنسان وإثبات الله.

---

[1]- الديوان: ص 537.

وعن **الشطح**، يعرفه "الطوسي "بأنه عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج"[1] ويرى أدونيس أن (الشطح لغة كونية، لغة ينطلق بها الكون عبر ناطقها الصوفي، والنص الصوفي ليس كلاما، بل هو عمل صنع سيميائي تحويلي غايته المشاركة في ستر الخلق الأول)[2].

إن الشطح لغة حديثة بمعنى جديدة، مفرداتها ذات دلالات لا تنتمي إلى اللغة الاصطلاحية، وهذا ما أضافه الصوفيون إلى اللغة القديمة، أسلوب جديد ووسائل تعبير مبتكرة لمقارنة الأسرار الصوفية الدقيقة والممعنة في التجريد،[3] يقول أدونيس عن الشطح أنه "غياب عن اللغة الاصطلاحية وأنه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة، وكما أن باطن الألوهة لا نهائي، فإن باطن اللغة أو الشطح لا نهائي، والشطح بداية التصور الرمزي للكون مقابل التصور الفقهي المباشر".[4]

---

[1]- الطوسي اللمع: ص 106.

[2]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي ط1، بيروت، 1992. ص 132.

[3]- وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص130.

[4]- أدونيس: الثابت والمتحول، 2/ 96، 211.

معجم لفظ الجلالة (الله):

إن كل ما يتحمله الصّوفي من مجاهدات، ومكابدات وأسفار وسياحات وطلب دائم للعلوم اللدنية، وترك للدنيا ونعيمها والرضا بقسوة العيش وضنينها، ليس إلا ليعبد الطريق إلى الله.

وفي هذه الرحلة الطويلة الشاقة، يسير السالكون إلى تحقيق منيتهم الوحيدة تتمثل في الوصول إلى الله، عن طريق القلب الذي يفرغه الصّوفي من كل ما سوى الله، فيفنى عن نفسه، ثم يفنى عن الفناء ولا يبقى إلا الله.

وفي شعر "محي الدين بن عربي" هيمنة واضحة للفظ الجلالة "الله" على مساحات واسعة من ديوانيه، وكيف لا وهو المبتدأ والمنتهى في فكر الشاعر. يقول:

قد حُزتُ من عدمي بالكون ما ثبتت

في العين صورته والكون لله

فالحكم فينا لنا فليس يظلمنا

وقامت الحجة الغرّاء لله

لو لم يُرِدْ لم يكن وقد أراد فكان

ولو فليس لها حكم مع الله

فرحمة الله بالأعيان أوجدت

الألحان فاحكم بها جودا من الله

فإنّـــه أوجـــد الأكـــوان كائـنة

وحكمهـــا أحــد إلا من الله

فاحمَدْ وزِدْ واعتَرِفْ بالكون من عدم

واشكر إلهك لا تشكر سوى الله

إنّـــي أتيت علـومـا في قصيدتنـا

تخفى على كل محجوب عن الله

وقـل بهـا إنهـا العلم الصحيح ولا

تعدِلْ إلى غيرها تدنو من الله

لا تركننّ إلــى شـيء تُسَـرُّ بـه

إلا وتشهــدُه جـــودا مـــن الله

تدفـــع غوائـله بمـــا اتصفت بـه

من الشهــود فـلا تغفـل عن الله

ولا تخـف من أمـــور أنت تحذرها

إلا وعـصمتـكم فيهـــا مــن الله

قصدي حضورك لا تغفل وكن رجلا

لله بـــالله فـــي الله مـــع الله

فكُــن كسهلٍ1 وأمثـالٍ لــه علـموا

فــي أن كــون وجــود الله في لله

يـا بردها حكمة ذوقاً على كبـدي

---

[1] سهل بن عبد الله التستري أبو محمد (200–283هـ) كان أشد أهل زمانه ورعاً وأعبدهم وأزهدهم، له مصنفات منها: " تفسير مختصر القرآن " وكتاب " رقائق المحبين " في التصوف.

الحـال جاء بها فضلا مـن الله[1]

يجعل الشاعر كلمة "الله" في هذه القصيدة منتهى كل أبياتها. وفي هذا النص يعبر ابن عربي عن فكرة "الوجود والعدم" وعلاقة الله بالإنسان. وفيه يشير إلى العلاقة التلازمية بين الله والإنسان أو بين الحق والخلق، لكن هذا التلازم الضروري لا يعني التطابق والوحدة، فحقيقة العبد هي العبودية وحقيقة الربّ هي الرّبوبية. والعلاقة تقوم على الاستناد والتعلق[2].

فكرة الوجود والعدم التي طالما تناولها في فتوحاته، فالعدم العيني مسبوق بالوجود العلمي، وهو وجود الأعيان الثابتة في العدم يقول ابن عربي "فإن ثبوت عينه في العدم به يكون التهيؤ لقبول الآثار، وثبوته في العدم البذرة لشجرة الوجود، فهو في العدم بذرة وفي الوجود شجرة"[3].

والقصيدة تعبّر عن حقيقة هذه العلاقة بين الله والإنسان، وهي علاقة الحق بالخلق، أو الربّ بالمربوب والإله بالمألوه. وقد جسدت هذه العلاقة بنية النص القائمة على أسلوب التقابل. فيثبت في بداية كل بيت الضعف والحاجة، والفقر، والضيق طلب والرحمة للإنسان ليجعل خاتمة البيت (الله) الذي إليه تُردّ الأمور، لذلك كان تكرار لفظ الجلالة (الله) مماثلا لمعاني النص وملبيا لمقصدية الشاعر. ورغم تكرار كلمة (الله) في آخر كل بيت من القصيدة وجعلها قافية لها، والتي تعد في الشعر العربي عيبا (يسمى الإقواء) وهو تكرار كلمة من كلمات القافية في مواضع متقاربة تفاديا للنشاز. إلا أن ذلك

---

[1] الديوان الكبير: ص 505.

[2]- أبو زيد: فلسفة التأويل، ص 183.

[3]- الفتوحات: ج3 ، ص 286.

غير وارد في هذا النص، فنقرأ القصيدة دون ملل أو كلل، لأنها حيث تقدّم في كل بيت معنىً جديدا إضافيا مصدره الله فحتى العبادة التي يقوم بها الإنسان لله، هي من فضل الله، والعلوم التي يأتي بها الإنسان هي كذلك من فضل الله ورحمة منه، لأن الوجود العيني من فضل الله – فرحمة الله بالأعيان أوجدت الألحان فاحكم بها جودا من الله – وتحمل كلمة الألحان في هذا السياق دلالة الجمال والإتقان الذي عليه أوجد الوجود، وهذا ليس إلا جودا من الله.

وتنتهي القصيدة بنوع من الاسترخاء والطمأنينة إلى ما جاء به الشاعر من الحِكَم الواردة على قلبه عن طريق الذوق.

يا بردها حكمة ذوقا على كبدي

الحال جاء بها فضلا من الله

واقتران بردها بياء النداء يوحي إلى الغبطة والسّرور (أو البسط) بتعبير المتصوفة التي نالها الشاعر والسلامة التي توصل إليها بفضل ما ورد على قلبه من العلوم اللدنية، وكل ذلك من فضل الله.

وهذه قصيدة أخرى تتكون من 86 بيتا جاء فيها لفظ الجلالة (الله) في نهاية كل أبياتها مع اقترانه باسم من أسماء الله الحسنى، يقول:

إذا جـاءت الأسمـاءُ يقدّمـهـا الله

فعظِّمْـه بالذِّكر وقـلْ قـلْ هو الله

ألا إنّه الرحمن في عرشـه استوى

ولـو كـان ألـفُ اسم فذاك هو الله

وقالوا لنـا باسم الرّحيم خصصتهم

بآخـرة فانظـر تجـده هو الله

ألا إنّنـي بـاسم السـلام عرفتـُه

وقـد قيـل لـي إنّ السـلام هو الله

لقـد سمِع الله السميعُ مقالـتي

بـأنني عبـد والسميـع هو الله

إذا ما دعوتُ الله صدقا يقـول لي

مجيب أنـا فاسـأل فإنّي أنا الله

فقلت له أنت العزيز فقال لـي

حماي منيـع فالـعزيز هو الله

لجـأت إليه إنّـه الصمـد الذي

إليه التجاء الخلق والصمد الله

وما أحدٌ تعنو لـه أ وجـه العلى

سواه كما قلناه والأحـد الله

هو الواحد المعبود في كل صورة

تكـون لـه مجلىً فذلكم الله

هو الدهر يقضي ما يشاء بعلمـه

على كل شيء منـه يعلمه الله

فهذا الـذي صحّ قد جئتكم بـه

وقد قالت الحفّاظ ما ثمّ إلا هو

ونعني به في النقل إذ كان قد روت

بأن له الأسماء من صدق دعواه

وقيّدهــا في تسعة لفظـه لنــا

وتسعين من أحصاها يدخُلُ مأواه

ومــا هو إلا جنـّةٌ فوق جنـّةٍ

على دَرج الأسماء والخلد مثواه[1]

يقول ابن عربي بشأن هذه القصيدة: " وجعلت آخر كل بيت من القصيدة اسم الله تأكيدا، إذ هو الاسم المنعوت بكل اسم ولا يُنْعَتُ به فإنه جارٍ مجرى أسماء الأعلام وإن كان قد تكلم في اشتقاقه، والأصحّ أنه اسم علم، يدل على الذات المسماة بأسماء الاشتقاق، من أسماء وصفات، وأفعال ونعوت، وهذه المذكورة عندنا هي الأسماء التي سمّى نفسه بها، من حيث إن له كلاما بقوله: «وَكَلّمَ اللهُ مُوسَى تَكْليمَا» فأكّده المصدر ".[2]

إنّ قارئ هذا النص تزول عنه الشكوك المزروعة بشأن مفهوم وحدة الوجود التي فسّرها كثير من الدارسين بأنها بمعنى الإتحاد والحلول بين الله والإنسان. أو أن مصادر الشيخ المعرفية مصادر غير إسلامية، فالمفهوم الذي يقدمه هنا للذات الإلهية نابع من القرآن الكريم، فتظهر في مطلع القصيدة (سورة الإخلاص) الآية الأولى « قل هو اللهُ » تليها سورة الرحمن «الرَّحْمَنُ عَلَى العَرْش اسْتَوَى». والقصيدة إثبات لأحدية الله، فإن ظهر بأسماء أو صفات متعددة، فإن المسمى واحد (هو الله) لا يتعدد ولا يتكثر. لذلك

---

[1]– الديوان: ص 493.

[2]– الديوان: ص 492.

جعل الشاعر كلمة (الله) خاتمة كل بيت، تترسخ في ذهن المتلقي فيتزود بأسماء وصفات وأفعال ونعوت ليرجع إلى الذات الإلهية الواحدة (هو الله).

والقصيدة مبنية على التماثل والتقابل، فبعد أن يقدّم ما يقابله من أسماء أو صفات متعددة مختلفة لا يجمع بينها سوى (الله). فالله هو المحور الذي تدور حوله كل معاني النص. وفي نهاية القصيدة نكشف عن مقصدية الشاعر، أنه ليس إلاّ هو.

فهذا الذي صحّ قد جئتكم به

وقد قالت الحفّاظ ما ثمّ إلا هو

يرى الشاعر أنّ الذي جاء به هو الصّحيح والثابت والحقيقة فما ثم "إلاّ هو" وهو ما قالت به الحفاظ، إشارة إلى أهل الذوق والعرفان، في تأويلهم لاسم الله الأعظم، الذي هو **الله** «لأنّه إذا ذهب عنه الألف يبقى **لله**، وإن ذهبت عنه اللاّم يبقى **له**، فلم نذهب الإشارة، وإن ذهبت عنه **اللام** الأخرى يبقى **هاء**، وجميع الأسرار في **الهاء**، لأن معناه **هو**، وجميع أسماء الله تعالى إذا ذهب عنه حرف واحد يذهب المعنى ولم يبق فيه موضع للإشارة ولا معنى للعبارة، فمن أجل ذلك لا يسمى به غير **الله** تعالى ويرى"سهل بن عبد الله التستري" أن **الهاء** حر إشارة إلى الذات في حضورها وتجلّيها، أو أنها الهو وهو في حق الله إشارة إلى كنه الذات أو الغيب الذي لا يصح شهوده للغير، واستدارة رأس الهاء إشارة إلى دوران رحى الوجود بين التجلّي والمشاهدة والغياب والفقد»[1]. وهذا تأويل الصّوفية للفظ الجلالة "الله" مشرِّحين في ذلك كل حرف من حروفها لكشف أسرارها.

---

[1] – عبد المنعم الحفني: المعجم الصّوفي، ط1، دار الرشاد، القاهرة 1998، ص 29.

وفي إيقاع ثابت كثبوت الله، تثبت كلمة الله من البيت الأول إلى البيت الثاني والثمانين ليقدّمه كما هو مؤول عند الحفاظ في البيت الذي يليه. وتبقى الثلاثة أبيات الأخيرة خاتمة لما أتى به خاضعة لوحدة عضوية فنية. فمن صدق دعواه، دخل مأواه، والخلد مثواه. وهنا تنكشف مقصدية الشاعر والتي تتمثل في الفوز بالجنّة.

وعلى غرار النموذجين السابقين يوظف الشاعر لفظ الجلالة "الله" ومن خلالها يقدم لنا خلاصة أفكاره ورؤاه عن الكون والوجود معتمدا في ذلك ألفاظا يصور بها تفاعله وانفعاله، نلمس وراءها نفسية متأججة بالاشتياق مثقلة بالحيرة والقبض، لكنها لا تلبث أن تنبسط وتنتشي وتطمئن عندما لا تبقى إلاّ مع الله.

وإذا أفرد الشاعر "محي الدين بن عربي" قصائد بعينها، يقف فيها أمام الله عابدا وجِلاً، واجدا حائرا وسالكاً، فجاءت لفظة الجلالة "الله" فيه باسطة على مساحات واسعة من قصائده فإنه في ديوانه ترجمان الأشواق لا ترد مقصودة لذاتها، كما في الديوان، بل تأتي في سياقات أخرى يتوسّل بها إما دعاءً أو قسماً، أو طلباً أو إعجاباً.

يقول في قصيدته: **الجمل غراب البين:**

غـادروني بالأثيـل والنقّـا

أسكـُب الدّمـع وأشكو الحُـرقا

بأبي مـن ذبـتُ فيه كمـدا

بأبـي من مـتُّ منه غـرقا

⋮

مــن لبثي مــن لوجدي دلّنــي

مـن لحزنــي من لصَبّ عشقا

كلمــّا ضنت تباريحُ الهــوى

فضــح الدمــع الجـوى والأرقا

فــإذا قلــتُ هَبُـوا لي نظــرة

قيــل مــا تمنــع إلاّ شــفقا

ما عســى تغنيك منهم نظــرةٌ

هـــي إلاّ لمـح بــرقٍ بـــرقا

لست أنسى إذ حدا الحادي بهم

يطلــب البــين ويبغــي الأبــرقا

نعقــت أغربـــة البيــن بهم

لا رعـــى اللـهُ غُرابــا نــَعقا[1].

في هذه القصيدة التي تسيطر عليها مسحة الحزن والألم والتي يوظف فيها الشاعر هذا الحقل الدّلالي (الدّمع، الشكوى، الكمد، الموت) معبّرا عن الهوى الذي أضناه، والذي لا يستطيع كتمانه لأن الدمع يفضح جوى الشاعر. لذلك يدعو على "الغراب" الذي نعق، فقد كانت العرب في الماضي تتطيّر بنعيق الغراب، وهي صورة ذهنية وظّفها الشاعر ليؤكد همومه بسبب هذا الفراق أو هذا البين الذي حدث بينه وبين محبوبه، ومن شؤمه من نعيق الغراب أطلق عليها أغربة البين. لذلك يدعو الله أن لا يرعاها ولا يبقيها سالمة.

- نعقت أغربة البين بهم لا رعى الله غرابا نعقا-

[1] – ترجمان الأشواق: ص57، 60.

وتيفاجأ المتلقي عندما يعيّن النص هوية هذا الغراب الذي يتحوّل إلى جمل حمل أحبابه وسار بهم وأبعدهم عنه، وهنا تفتح اللغة أبوابها لارمز والإشارة وهو ما يحقق للنصوص الشعرية "لابن عربي" جماليتها وأسلوبها المتميّز، والغراب في هذا النص ليس إلا رمزا للشؤم من حال الانفصال التي يكابدها الشاعر.

وكلمة "الله" وردت في هذا النص مرة واحدة فقط، ولكنها جاءت في سياق الدّعاء الذي يتضرع به الشاعر إلى الله، حتى يبدّل حاله.

وترد كذلك لفظة الجلالة "الله" مرّة واحدة في قصيدته "طرف أحور وجيد أغيد":

عجّ بالرّكائب نحو برقة ثهمد

حيث القضيب الرّطب والرّوض الندي

حيث البروق بها تريك وميضها

حيث السّحاب بها يروح ويغتدي

⋮

هيفاء ما تهوى الذي أهوى ولا

تفِ للذي وعدت بصدق الموعد

سحبت غديرتها شجاعا أسوداً

لتخيف من يقفو بذاك الأسود

والله ما خفت المنون، وإنّما

خوفي أموت، فلا أراها في غد[1]

يتراكم في هذا النص المعجم الشعري القديم في غرض الغزل ويستحضر حتى الأماكن المعروفة في الشعر الجاهلي "برقه ثهمد" وهو المكان الطلل الذي يقف عليه "طرفة بن العبد". إن محبوبة الشاعر لا تختلف عن محبوبة الشعراء القدامى في أوصافها "جيد أغيد، طرف أحور، هيفاء" ثم هي لعوبة غير وفية، ولكنه رغم ذلك فإنّ الشاعر يقسم على أمرين متناقضين يجمع بينهما: وهو عدم الخوف من المنون، وفي الوقت نفسه الخوف منه. لأن الشاعر لا يخيفه إلا عدم لقياها، لذلك أقسم أنّه لا يخاف من الموت من أجل نفسه ولكن من أجلها هي. وهذا هو حال العاشق حين يرهبه البين والانفصال عن محبوبه وحال الصوفي وهو يفجع إذا ما غابت عنه الأنوار الإلهية.

إنّ لفظ الجلالة "الله" الوارد في ترجمان الأشواق مرتبط بسياق الدّعاء أو الإعجاب، أو القسم، فهو واسطة بين المعاني، بينما يختلف موقع هذه اللفظة – الله – في ديوانه الكبير لأنها ترد مقصودة لذاتها ومن خلال هذه القصائد يكرس "ابن عربي" أفكاره عن الوجود والذات الإلهية التي تناولها في مؤلفاته النثرية.

---

[1]- ترجمان الأشواق: ص90، 94.

معجم الوجود:

تتواتر كلمة "الوجود" في شعر محي الدين بن عربي بشكل تلفت الانتباه إلى النظر فيها وبالتحديد في ديوانه الكبير، وكيف لا وفكرة الوجود قد شغلت "الشيح الأكبر" في كل مؤلفاته. يقول في فتوحاته في (حضرة الوجدان وهي حضرة كن): « يدعى صاحبها عبد الواجد بالجيم وهو الذي لا يعتاص عليه شيء وهو الغني بالأشياء فإذا طلب أمرا ما ولم يكن ذلك المطلوب أي لم يحصل فيكون تعويقه من قبله فإنه لا يعتاص عليه شيء، فهو الواجد بكن إذا تعلقت الإرادة بكونه فما يعتاص عليه شيء يقول له كن»،[1] وعن هذه المعاني يعبّر "ابن عربي" في ديوانه الكبير. حيث تحتل كلمة الوجود، مكانة بارزة في أشعاره بينما تغيب في ديوانه "ترجمان الأشواق".

ترد كلمة "الوجود" مقترنة بلفظ الجلالة "الله"، وإذا تأمل الشاعر في الوجود رآه واحداً مجملاً، أما الموجودات فهي التي تفصّل. فهو الواحد ومنه تصدر الكثرة، وهو الواجب الوجود. يقول:

هذا الوجود ومن بـه يتجمّل

إنّ الحديث كما يقول الأوّلُ

دلّ الدّليل على حـدوث واقـع

عن محـدثٍ هو بالدّلالة أكملُ

إذ كان والأشيـاء لم يك عينـها

[1] –الفتوحات: الجزء 7، ص 292،

فحــدوثهــا فرق جلــيّ فيصل

الله أوسع أن يقيــده لنــا

عقـــدٌ فكلّ عقيدة لا تُبْطَلُ

لكن لهــا وجـه إليــه محقّق

يدري بـــه الحبْر اللّبيب الأكمل.[1]

لعل أهم خاصية أسلوبية يتميّز بها معجم "الوجود" في شعر "ابن عربي" هي ظاهرة الغموض ذلك أنّه يحمل نظريته الوجودية، وعلى المتلقي أن يقرأها بحذر وتمعّن شديدين حتى لا يحمّلها ما لا تحتمل.

تخضع هذه القصيدة إلى بحر البسيط، ثنائي التفعيلة، وهو بحر طويل النفس، يناسب موضوع التأمّل الذي يقف فيه الشاعر. وإذا نظرنا إلى معجم النص الشعري فإنه يكاد ينحصر في حقل دلالي واحد هو حقل التأمّل والفكر والنّظر (يعقل، تأمل، تسأل يجهل) وأخذ العبر.

وقد جاء أغلبها في أسلوب أمر غرضه الطلب يومئ به إلى فائدة الإصرار على النظر في الوجود والموجودات التي تعيّن حدوثها، وهي ليست إلاّ أدلّة على واجدها الذي هو (الله). لذلك يستخلص الشاعر أن الله أوسع أن تقيّده فكرة أو عقيدة، وبذلك تصحّ كل العقائد. (الله أوسع أن يقيّده لنا عقدٌ فكل عقيدة لا تُبطَلُ). وقد تكون هذه إشارة إلى أنّ الإنسان يؤمن ويدرك أنّ هناك خالقا للكون بالفطرة، فلا يستطيع أن ينكر وجود الله

---

[1] – الديوان: ص 364.

مهما كانت عقيدته. وفي نهاية النص إشارة إلى الأنبياء الذين جاؤوا بالكتب ودعوا إلى عبادة الله.

وهـم الدعـــاة لنــا وقد نطقوا

بما جاء الكتاب به إلينا المُنزلُ

ونرد تأملاته في الوجود كذلك هذا الموشح الذي يتجلّى الله في أعيان الموجودات لأنها ليست إلاّ دلائل عليه يقول:

تاهت على النفوس القلوب فَسُرّ عاذلٌ ورقيب

في سبّح اسم ربّك الأعلى

غصن زهــا فعزّ وجلاّ

سواه كالحسام المــحلّى

فيمّمت حمـاه الغيوب وأشعلت هناك حروب

في الطّور طار عني فؤادي

فلـم أزل عليــه أنــادي

أضنــاني هجرك المتمـادي

فقال لــي الوصــال قريب يا أيّها الصّفي الحبيب

في النّجم صحّ لي العرش ملْكا

وقيـل خــذه قهـرا ومُلكا

فـقمــــتُ فيـــه عَبْداً ومَلَكاَ

فمن سماه زهر تصوب ومــن ثراه زهرٌ يطيب

في لم يكن أتاني الرّسول

فلاحَ في المُحَيّا السّبيل

وكـــان لي بــذاك دليـل

إنّ الــوجودَ سرّ عجيبُ يــدعو لنَفسه ويُجيب[1]

إن كلمة "وجود" وإن ظهرت مرة واحدة فقط في اختتام الدور الأخير للموشّح، إلاّ أنها الكلمة المحور فيه، حيث يسرد الشاعر كلّ ما هو موجود من زهر، ونجم، وحجر، وكلّها تنطق عن واجد الوجود والذي يتميّز بسرّ عجيب يدعو إلى النظر إليه، ثم يجيب ناظره وسائله. وفي ذلك رضوخ واستسلام بقوة لوجود خالق هذا الكون الذي يصل إليه عن طريق الكشف. لذلك جاء الوجود في الشطر الأخير من البيت الأخير متعلقا بحرف من حروف الجرّ– يدعو لنفسه ويجيب – وهو ما جعل كل المعاني تحيط أو تحوم حول معنى مركزي واحد هو "الله" واجب الوجود فكل شيء منه، وبه، وله، ومنه، وعنه، لذلك لا تشكر سوى الله.

[1] الديوان: ص 533.

اعتمد النص في بنائه على كثافة صوتية لافتة كونتها مختلف الجناسات والترصيعات حيث يقلب الشاعر الكلمة على وجوهها " الطور، طار، مَلْكا، مُلْكا، مَلَكا" وهي ليست زخرفا لفظيا بل تسهم في خلق طاقة دلالية تنم عن إدراكه لأسرار اللغة.

الضمائر:

تحتل الضمائر مكانة بارزة في المعجم الشعري لنصوص "ابن عربي". وعن موقع الضمائر في الشعر فإن الضمير المتكلّم "أنا" هو الغالب في الشعر العربي لاعتباره شعرا غنائيا يرتبط بالأحاسيس والوجدان، وفي هذا السياق ترى "يمنى العيد" أن الكلام بضمير المتكلم يعد خاصية اللّغة الشعرية، تقول: "الكلام بضمير الأنا، والنحن، هو خاصية اللّغة الشعرية بامتياز، فمُعظم الشّعر يُكتب بضمير المتكلّم الأنا، والنحن، لأنّ الكلام بضمير الأنا له صفة الذّاتي والوجداني أي ما يصعب مناقشته أو رفضه". فضمير المتكلّم إذن، ينشط فنية القول الشعري لأنّ الشّعر يعبّر عن ذات قائله قبل شيء آخر.

ويبقى القول بأنّ الضمير المتكلّم هو خاصية اللّغة الشعرية كلاما نسبيا جدا لأن هذا الرأي يفنّده ما وجدناه في شعر "الشيخ الأكبر" حيث للضمائر الغائبة والمخاطبة بروز واضح، ولقصيدة عنده غالبا ما تضمّنت أكثر من ضمير، غير أنّ الضمير السّائد في قصائد الشاعر هو "الضمير الغائب". فيظهر بضمير الغائب المؤنث في "ترجمان الأشواق"، ويتواتر بضمير المذكر الغائب في "الدّيوان".

إن الضمير الغائب الذي انبنى عليه ديوان "ترجمان الأشواق" يحيل على الأنثى، بوصفها هي أولا ثم لا هي ثانيا. فهي مقصودة لما تنطوي عليه أنوثتها من مجلى، وهي غير مقصودة لذاتها في انفصال عن اللّطيفة الإلهية. وهكذا يتعدى الضمير دلالته الأولية الذاتية ليشير إلى المطلق واللانهائي، يقول:

ظَلْتُ لها من حذرٍ مُرْتَعِبا

والغُصْنُ أَسْقِيه سماءً صَيِّبَا

إن طَلَعَتْ كانت لِعَيْنِي عَجَبَا

أو غرب ت كانت لحيني سببا

لو أن إبليس رأى من آدم

نور محيّاها عليه ما أبى

محور هذه القصيدة هو الضمير المؤنث الغائب، ويظل الضمير المتكلّم "بأنا" خاضعا وخاشعا له، وفي البيت الثالث تبتعد الـ "هي" عن العالم الحسي، وتظلّ مشدودة إلى المطلق، حين ترتبط بأوّل الخلق وهو "آدم". فتصبح "هي" إشارة إلى الأنوار الإلهية التي عمي إبليس عن رؤيتها. فأبى أن يسجد.

ويبقى "الضمير الغائب هي" المحور الذي تدور حوله معاني قصائد "ترجمان الأشواق"، وإذا ضمت النصوص ضمائر أخرى – كما أسلفنا الذكر– فهي كلّها تحوم حول "الهي" التي هي بدورها إشارة إلى المطلق "الهو".

أما في "ديوانه الكبير" فإن الضمير الغائب المفرد هو الذي يتواتر في معجمه الشعري. و لنا أن نفسّر الاختلاف بين الديوانين. حيث الوسيلة اللّغوية للتعبير عن حبّه الإلهي مختلف، فبينما ينحو منحى رمزيا إشاريا في "ترجمان الأشواق"، ويستعمل اللّغة الغرامية وسيطا لذلك. تبدو النصوص الشعرية في الديوان الكبير ملخّصا لنظرته الصوفية الفلسفية. يقول:

الله أعظمُ أن يُدرى فيعتقدا

مقيّدا وهــو بالإطلاق معروف

وهو الذي تدرِكُ الأبصارُ في صورٍ

مَشْهـودَةٍ فهو للأبصار مَكْشُوفُ

فــهو المُقيَّدُ والمَحْدودُ مِنْ صُـوَرٍ

وهُــوَ الـذي هُوَ بالتَّنْزِيهِ مَوْصُوفُ

لــذاك نَـعْلَمُـــه لـــذاك نــجهلـه

فالعَجْزُ في عِلْمِـــه عَلَيْه موصوف[1].

إنّ الضمير الغائب في هذه الأبيات يحتفظ بمرجعيته وإحالته إلى "الله" وهو المعجم المهيمن في هذا الديوان – كما بيّنا سالفا– ويستمد خاصيته الشعرية هنا من تواتر الضمير "هو" مع خلق توتر شعري على النص في تأرجحه بين المتناقضات، "فهو

[1] الديوان: ص298.

المطلق، وهو المقيّد، وهو الذي نعلمه وهو الذي نجهله"، والضمير هنا وإن كان معلوما وهو "الله" إلاّ أنّه يعبّر في الوقت نفسه عن عدم إدراكه فكان الإعلان من بداية النصّ (الله أعظم أن يدرى).

إنّ الضمائر من العناصر التي اشتغلت عليها النصوص الشعرية "لابن عربي" والضمائر تعبّر عن المضمر والمستتر، الذي يسعى الصّوفي إلى الكشف عنه، وهي تجسيد لمقام الحيرة، الذي تورّط الصّوفية في أهواله، قبل أن يتسرّب إلى بناء خطابهم، بل إنّهم وجّهوا خطاباتهم وفقه. وبذلك لم يكن الضمير عنصرا مفصولاً عن التجربة"[1].

أولى "ابن عربي" اهتماما بالغا للدّال في نصوصه الشعرية، ويظهر الدّال مقصودا في كثير من قصائده. "فشغّل الدّال بما هو آلية للقراءة والتأويل، كما اتخذه استراتيجية لممارسته الفنية. وهذا نموذج يوضّح البناء الفنيّ للمعاجم، يقول:

فالله يغفر لي ما قد جنته يدي

ممّا يكون له ممـــّا أقاربُه

فالجهل غالبته والجهل من شيمي

ومـــا يغـــالبني إذا أغالبـه[2].

في البيت الأول جملة إنشائية طلبية غرضها الدّعاء بالمغفرة، وفي البيت الموالي يكشف للقارئ عن سبب هذا الدعاء، الذي هو "الجهل" فجعل منه دالا تتعدد مدلولاته. فالدال الأول (الجهل) ورد بمدلوله المتعارف بمعنى الظّلام وعدم المعرفة. ولكن من نفس

---

[1]- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، ص174.

[2]- الديوان: ص 49.

(الدّال) (الجهل) تتولد مدلولات أخرى غير المتواضع عليها في اللّغة، وذلك بإسنادها إلى نفسه (الجهل من شيمي). فالدّال الأول يسلبه عن نفسه، والدّال الثاني ينسبه إليها ويجعله من شيمها، فتفارق الدّال الثاني مدلولها وتكتسب مدلولات مناقضة للمدلولات الأولى. فالجهل الأولى سلبية، بينما الجهل الثانية إيجابية، وهكذا تنفتح القراءة التأويلية للمعاجم. في شعر محي الدين بن عربي، ويوحي الدّال الثاني (الجهل) إلى معان كثيرة والرّغبة في مواصلة الطريق للكشف عن الحجب ويشير إلى هذا المعنى في قصيدة أخرى بقوله:

إذا كـنْتَ بالأمر الذي أنت عالمٌ

به جاهلاً فاعلم بأنّك عارف.

أما في القصيدة الآتية فيجمع فيها الشاعر المعجم الصوفي المتواتر عند الصوفية. يفتخر فيها بانتمائه الصوفي ويسميهم بحزب الله. وفي استفهام استنكاري (من يلحقنا) يوحي إلى المقام العلي الذي لا يتحقق إلا بالجد والمجاهدة فكان أن اجتباهم الله بحبه ومكنهم من شهود أسراره، ثم يلتفت إلى الذين ينكرون أقوالهم وأفعالهم أن يسألوا عن هذه الفئة التي وهب الله أفئدتها من العلوم اللدنية، يقول:

نحـن حـزب الله مـن يلحقنا

جـدّنا جـدّ وجـدّ هزلنا

أشهد الأســرار في أحبابه

من يشــاء ولها أشـهدنا

فمتــى أدرككم فينــا عمًــى

سائلـوا عنّا الذي يـعرفنا

ذاكــم الله عظيــم جـدّه

يمنـح الأسرار من شـاء بنا[1]

ويواصل الشاعر قصيدته مُلَمِّحا فيها إلى الصلة الوثيقة بين الشريعة والحقيقة فجعل جبريل يعلن عن حكمته ويدعو إلى التدبر فيها حتى يكتشفوا مكامنها. وبأسلوب سردي يبدأ النص بإعطاء معان للكلمات التي يتداولها الصوفية من أحوال، وصحو، ومحو وإثبات وقبض وبسط وهيبة وأنس، يقول:

أنـا جبــريل هـذي حكمتي

فاقرؤوها تكشـفوا مـا كمنا

جئت بالتوحيد كي أرشدكم

فاقتنوا أنفسكم مـن أجلنا

ميّـزوا الأحـوال في أنفسكم

لا تكونــوا كدعًّي فتنـا

إن صحو العبد سكران بدا

عالــم الأمـر لـه فافتتنا

كما أن المحو دعوى إن بدت

في محيّاه علامات الونا

قل إلى المثبت في أحواله

---

[1]- الديوان، ص 454.

طبت بالحق فكنت المأمنا

ليست الهيبة خوفا إنّها

أدب يعربه العذب الجنى

وحليف الأنس طلق وجهه

إن تدلى لحبيب أو دنا

صاحب القبض غريب مفرد

إن رأى بسطا عليه خزنا

وخليل البسط يخفي غيرة

ضرّ باديه ويبدي المننا

لا تراه الدهر إلاّ ضاحكا

تبصر الحسن به قد قرنا

يا عبيد النفس ما هذا العمى

لم تزالوا تعبدون الوثنا

سقتم الظاهر من أحوالكم

ما لنا منكم سوى ما بطنا

واخرجوا بالموت عن أنفسكم

تبصر الحق بكم مقترنا

وانظروا ما لاح في غيركم

تجــدوه فيكم قــد ضمنا[1]

يقدم النص المعجم الصوفي والذي يتعلق بالأحوال المتعارفة على الصوفي من من صحو ومحو وإثبات وهيبة وأنس إلى غير ذلك من الأحوال التي تسير كلها لمقصد واحد وهو الفناء عن النفس والتي عبر عنها بالموت مقترنة بفعل الأمر "اخرجوا" ويعني بذلك إنكارها وطمسها كي لا يبقى إلا الله وهي المرحلة النهائية التي يبلغها السالك طريقه إلى الله. وينتهي النص بصيغة أمر لجمع المخاطب يأخذ فيها مقام الواعظ آمرا باقتناء العلم النافع و قتل أهواء النفس والنظر إلى الموجودات لأنها دلائل على واجدها.

---

[1] - الديوان الكبير، ص 454، 455.

الفصل الرابع:

البنية التركيبية وخصائصها الأسلوبية

يعدّ التّركيب اللّغوي من أهمّ موضوعات البحث الأسلوبي في تحليل الخطاب الأدبي الذي يقوم أساسا على التركيب، ذلك أنّ طريقة التركيب اللّغوي للخطاب هي التي تحدد خصوصياته النوعية، وتكسبه كيانه، وتمنحه فرادته الفنية والجمالية.[1]

وإذا كان النحو يضبط، ويحدّد ما لا نستطيع أن نقول، فإنّ الأسلوبية تقفو ما بوسعنا أن نتصرّف فيه، دون مخالفة لقواعد اللّغة.

إن التركيب عنصر أساسي في الحدث اللّساني العادي، وعليه يقوم الكلام الصحيح، ولكنّه في الحدث اللّساني الأدبي يتعدّى ذلك إلى ممارسة فنيّة أسلوبية، غرضه من ذلك الإثارة والتأثير في المتلقي فالخطاب الأدبي نظام إشاري دال، وهو تركيب جمالي للوحدات اللّغوية تركيبا يتوخّى في سياقه الأسلوبي معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفته الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية.[2]

والأسلوبية ترى أن الكاتب لا يستطيع التعبير عن حسّه ورؤيته للوجود إلاّ "انطلاقا من تركيب الأدوات اللّغوية تركيبا يفضي إلى إبراز الصّورة المنشودة والانفعال المقصود".[3]

إنّ دراسة البنية النحوية للتراكيب لا تكون مفيدة إلاّ إذا وقع ربطها بالدّلالة وإبراز مستوى التفاعل بين التركيب والدّلالة. لأنّ دراسة الخطاب من وجهة تركيبية تفضي حتما إلى دلالته. ويفقد التركيب قيمته الأسلوبية بافتقاده الدّلالة.[1]

---

[1]- نور الدين السدّ: تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، ص 119.

[2]- المؤلف نفسه: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ط1، هومة، 1997، الجزائر، ص67-95.

[3] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 66.

ويشير "يوري لوتمان" إلى إشكالية الوظيفة الشعرية للقواعد النحوية في النصّ الفنّي أنها كانت موضوعا مهمّا للبحث العلمي في أعمال جاكبسون، حيث يرى أن القواعد النحوية التي تستخدم في اللغة العامة استخداما عفويا، وربما دون وعي تتحوّل في الشعر إلى بنية ذات مغزى، ومن ثمّ تحظى بما لم يكن معتادا فيها من طاقة تعبيرية، وما ذلك إلاّ بفضل اندراجها فيما ليس معتادًا[2]. فكما يخضع الشعر لقواعد النحو، يمكن للقواعد أن تصبح شعرية، حين تستعمل في سياق فنّي إبداعي.

وفي دراستنا، سيتمّ ربط مختلف التراكيب النحوية بالدّلالة. وأثرها على شعرية النص. كما ننظر إليها – التراكيب – على أنّها عنصر يتناغم ويتكامل مع باقي عناصر الخطاب الشعري، في تحقيق أسلوبيته وجماليته، ومنطلق تحليلنا هي اللّغة كما تمّ نسجها في النصّ لأنّ الأسلوب ينبثق منها، إلاّ أننا في الوقت نفسه لا يمكن أن نهمل العناصر التي لا ينفصم عنها الأسلوب – في رأينا – وهو المخاطِب، والمخاطَب.

تهيمن على النصوص الشعرية "لابن عربي" جملة من التراكيب النحوية، تعدّ بمثابة منبّهات فنيّة ودلالية، وذلك بخرقها للنظام اللّغوي المألوف، إلى نظام فنّي متميّز من خلال سياقاتها الشعرية. ومن أهمّ هذه التراكيب التي تمثّل ملمحًا أسلوبيا للبنية

---

[1]– ينظر توفيق الزيدي: أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث، ط1، الدار العربية للكتاب، 1984 تونس، ص77.

[2]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمّد فتوح أحمد، ط1، دار المعارف ص 112.

Roman Jakobson : Questions poétiques, Edition du Seuil, Paris, P219

التركيبية لقصائد الشاعر نجد الجملة الطلبية والتي يجسدها النداء والاستفهام، والجملة غير الطلبية وتظهر في الجملة الشرطية، والأدوات النحوية، والالتفات، والحوار.

أولا: الجملة الطّلبية

1- النـداء:

يعرّف علماء البلاغة النداء بأنّه "طلب إقبال المدعو على الدّاعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل "أدعو".[1]

تتصدّر جملة النداء مجموعة من قصائد "ديوان ترجمان الأشواق"، كما أنّها تنتشر في ثنايا النصوص الشعرية انتشارا يلفت الانتباه الدّارس إلى البحث في وظيفتها التعبيرية والتأثيرية والجمالية في "ترجمان الأشواق" أكثر من بروزها في الدّيوان الكبير.[2]

إذا كانت جملة النداء توظّف للتنبيه، فإنّها في النصوص الشعرية للشيخ الأكبر تتعدّى التنبيه إلى الترجّي والاستعطاف يكشف عبرها الشاعر عن وجده وشوقه واشتياقه.

وترد – جملة النداء- غالبًا مقرونة بأداة النّداء "يا" وهي تستعمل لنداء البعيد، كما في قوله:

يــا خليلي ألمّــا بالــحمى

واطلــبا نجـدا وذاك الــعلما

---

[1] – القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، ص 90.

[2]– ترجمان الأشواق، ص 148.

يــا خليلي قفــا واستنطـقا

رســم دار بــعدهم قد خربا[(1)].

أو تأتي مقرونة بـ "ألا" كقوله:

ألا يــا حمامات الأراكــة والبان

توقفن لا تضعفن بالشجو أشجاني.[2]

ألا يـــا نسيم الرّيح بلّغ مها نجد

بأني على ما تعلمون من العهد[3]

تجسّد جملة النداء في قصائد "الشيخ الأكبر" حالة الانفصال الّتي يكابدها (المنادي) الذي لا يظهر إلاّ قلقا، حائرا، واجدا، عاشقا هيمانًا، يسعى جاهدا إلى الاتصال بمحبوبه. أمّا (المنادى) فهو واسطة بين المنادي و(المنادى لأجله). وإذ يتماثل المنادي والمنادى لأجله في نصوص الشاعر، إلاّ أنّ (المنادى) يظهر بصور مختلفة:

أ- المنادى (الخليل) وهي صيغة للنّداء مألوفة في الشعر العربي:

خليـــلي عوجا بالكثيب وعرّجا

على لعلع واطلب مياه يلملم[4].

---

[1] -المصدر نفسه: ص 130.

[2] - ترجمان الأشواق، ص 40.

[3]- المصدر نفسه، ص 189.

[4] - نفسه، ص 20.

يـــا خليلـــي ألمـّا بالـــحمى

واطلبــا نجــدا وذاك العــلما[1].

يــــا خليلــي قفــا واستنطقا

رســـم دار بـــعدهم قــد خربَا.[2]

يــا خليليّ عــرّجا بعنــاني

لأرى رســـم دارهــا بعيــاني[3].

يــا صاحبيّ بمهجتي خمصانة

أســدت إلـيّ أياديا وعـوارفا

يــا صاحبيّ قفا بأكناف الحمى

من حاجز يا صاحبيّ، قفا قفا[4]

يستحضر الشاعر (المنادى) الخليل، في سياق الندب والبكاء على البين والنّوى. وتوحي جملة النداء في هذه السياقات الشعرية إلى هول المصاب وعظمته، وما الخليلان إلا وسيلةّ لتفريغ الشحن العاطفي.

ونمثل للمنادى (الخليل) بقصيدته تحيات الهوى:

---

[1] – نفسه، ص 148.

[2] – نفسه، ص 130.

[3] – ترجمان الأشواق، ص81.

[4] – نفسه، ص 128.

يـــا خليلي ألمــّا بالحـمى

واطلبــا نجـدا وذاك العلـمـا

وردا مـاءً بخيمات اللـــوى

واستظــلاّ ضـــالها والسّـــلما

فـــإذا جئتـــما وادي منـــًى

فالــذي قلــبي بـــه قد خيّما

أبلــغا عنّي تحيات الهــوى

كـــلّ مــن حلّ بـه أو سلّما

واسمعــا مــاذا يجيبون بـه

واخبــــرا عن دنف القلــب بما

يشتكيه من صبابات الهوى

معلنـــا مـستخبــــرا مستفهمـا[1]

[1]– ترجمان الأشواق، ص 148.

تقوم القصيدة على وحدة عضوية تتنامى أجزاءها في تناسب مع مقام البوح الذي يتغياه الشاعر. وتبدو سيطرة واضحة لبنية الأمر، إذ جاءت الأفعال في أغلبها مسندة إلى (المنادى) المثنى (خليلي) وهما مرسولا الشاعر. وتعبر الأفعال التي كلّف بها المرسولان عن رحلة السّفر الطويلة إلى المكان الذي يلوذ به الشاعر (فإذا ما جئتما وادي منًى) وجواب الشرط يأتي بصيغة الأمر يتمثل في إبلاغ رسالته [تحيات الهوى] إلى كلّ من أقام بهذا الموضع أو مرّ به وهنا يقع التقابل بين[حلّ وسلّما] فتكتسب كلمة (سلّما) دلالة المرور بالمكان دون الإقامة.

ويوحي أسلوب الأمر (واسمعا ماذا يجيبون به) إلى الحيرة والقلق من بلوغ مقصد هواه وهو الحظو بمنزلة عند (من حلّ بمنًى أو سلّما). لذلك يستعجل الشاعر في إضافة دفق عاطفي آخر بأسلوب أمر يكشف به حال قلبه وما يعانيه من صبابات الهوى بسبب الهوى [واخبرا عن دنف القلب بما]. وهو إذ يبوح بما يحمله قلبه فإن قلقه عن مصير هواه لا ينتهي فجاء الترصيع الصرفي "معلنا مستخبرا مستفهما" للدلالة على قلقه وحيرته.

ب – المنادى الطّلل يقول الشاعر:

يــا طـلــلا عند الأثيــل دارسا

لاعبــتُ فيه خــرّدًا أوانسا

بالأمس كان مؤنسا وضاحكا

واليوم أضحى موحشا وعابسا

نأوا ولم أشعرهم، فما دروا

أنّ عليهم من ضميري حارسا

يتبعهم حيـث نأوا وخيّموا

وقـد يكون للمطايا سائسا

حتى إذا حلّوا بقفر يَلقـع

وخيّمـوا وافترشـوا الطنافسا

عاد بهم روضا أغنّ يانعا

من بعد ما قد كان قفرا يابسا[1].

إذا كان الطلل في الشعر العربي (حيّزًا) ماديا، وقف عليه شعراء الجاهلية للتعبير عن الموت والفناء وقهر الطبيعة فإنّه في شعر "ابن عربي" يظهر بنفس الصورة من الخراب. إلاّ أنّ أطلال الشاعر ليست مادية محسوسة، بل هي رمز صوفي وقرينته المعنوية في ذلك الصفات التي يتحلى بها ساكنوا هذه الديار الدّارسة، الذين تتبرّك بهم الأرض القفر، فإذا حلّوا بها أصبحت روضا يانعا بعد أن كانت أرضا يابسا. وينتهي النص بتشاكل تركيبي وتقابل معنوي تتعزّز به علوّ مكانة هؤلاء السّاكنين الرّاحلين:

ما نـزلوا مـن منزل إلاّ حـوى

مـن الحسـان روضـة طـواوسا

[1] ترجمان الأشواق، ص75.

ولا نــأوا عن منــزل إلاّ حــوى

مــن عــاشقيهم أرضــه نواوسا

وهكذا يتجاوز الطلل دلالته المألوفة، إلى دلالة إيحائية هي المقصودة في هذا الخطاب، والأوانس الساكنة فيه هي الحكم الإلهية التي يأنس بها قلب العارف عندما يطّلع عليها. فإذا نزلت بقلب العارف عرج بها وسما، وإذا نأت عنه أصبح ميّتا. والنص بني أساسا على زمرة من التراكيب التقابلية توحي إلى جدلية الانفصال والاتصال التي يعيشها الصّوفي.

تعبّر جملة النداء في شعر "ابن عربي" عن الألم النفسي الذي يعاني منه (المنادي الشاعر) بسبب الهجر والفراق والبعد، وهو في سعي حثيث إلى القرب والوصال. وتحقق جملة النداء وظيفتها الأسلوبية والجمالية في النص، حين يسفر المنادى لأجله عن دلالاته الروحية المجردة في مقاربة تدرجية تعبر من الظاهر إلى الباطن.

إنه بالرغم من اكتنطاظ "ترجمان الأشواق" بالألفاظ الجارية في الشعر العربي القديم، حيث ينادي الطلل، والخلاّن، والعيس، إلا أنها سرعان ما تنزاح عن دلالتها المتواضعة إلى دلالات رمزية يُشير بها إلى العالم العلوي، و يعبّر بها عن حبّه الإلهي.

2- الاستفهام:

الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بأداة خاصة،[1] وإذ يتوزّع أسلوب الاستفهام في مواضع متعدّدة وسياقات شعرية متباينة كالتحسر في قصيدته [طنب الحسن]. مطلعها:

بأثيـلات النقـا سرب قطا

ضـرب الحـسن عليها طـنبا

وبأجـواز الفـلا مـن إضـم

نعـم تـرعى عليــها وظـبا[2]

في هذا النص يسرد الشاعر أخبارا عن (سرب القطا) ويذكر حسنها، وحيّزها الذي ترعى فيه وتنعم ينادي الخليل بالوقوف على أطلالها الدّارسة، للندب والبكاء والنحيب، ولكنه ليس بكاء المستسلمين بل هو بكاء يشعّ أملا في اللّحاق بالمحبوب الذي رحل ولم يعرف وجهته. ويؤكد هذا الرحيل ويصرّح به في البيت السادس من القصيدة:

رحلـوا العيس لم أشـعر بهم

ألسـهوٍ كـان أم طرف نبا

وفي الشطر الثاني من البيت يجسّد "الاستفهام" قمة القلق والحيرة النفسية وهو لا يدري سبب الرحيل.(**ألسهوٍ كان أم طرف نبا**).وتحت سطو الحيرة التي نلمسها في هذا

---

[1]– القزويني: شرح التلخيص، ص83.

[2]– ترجمان الأشواق، ص 130.

البيت يأتي أسلوب النفي، فبينما ينتظر المتلقي جوابا مقدّرا وهو إمّا (السّهو، أو عدم إدراك) يُلغى التقدير والمنتظر، بأسلوب نفي عن السببين المذكورين، ويفاجئ المتلقي بتقديم سبب ثالث للنأي والرّحيل. وهو (الاشتغال بالحبّ) فالاشتغال بالحب وغلبته قد شغلا قلب العارف، فألهاه عن المحبوب.

وينشط النص بالتفات من ضمير الغائب، إلى ضمير المخاطب، للنداء الذي يحمل معنى الإصرار والإلحاح على اللّحاق بأحبته الذين رحلوا:

يا هوى ما شرّدت وافترقت

خلفهم تطلبهم أيدي سبَا

أي ريح نسمت ناديتها

يا شمال ، يا جنوب، يا صبا

ويعقب هذا النداء استفهام يعبّر من خلاله عن التحسّر والألم:

هل لديكم خبرَ ممّا نبا

قد لقينا من نواهم نصبا

وفي هذه القصيدة "طنب الحسن" يرد الاستفهام متعاضدا مع أساليب إنشائية أخرى كالنداء، والشرط، والأمر لتمثيل حالة الوجد والقلق التي يعيشها الشاعر، وليس بعيدا عن هذه المعاني. يفرد الشاعر قصيدة كاملة للاستفهام عن ضمير الغائب الجمع. يقول:

أحـــبّـائنـا أين هُــم

بالله قولوا أين هُــم ؟

كما رأيـــت طيفهم

فـهل تُرينـي عـينَهم

فكمْ ، وكـمْ أطلبُهُم

وكـــم سألـــتُ بينهم

حتّـــى أمِنــت بينَهم

ومــا أمِنــت بيـنَهم

لعـلّ سعدي حائـــلٌ

بـين الـــنّوَى وبيــنَهم

لِتنـعمَ الـعينُ بـِهم

فـلا أقـــولُ أيـنَ هُم

يبدأ النص بالتساؤل عن الأحبّة (أين همُ) ولعل تقديم الاسم [الأحباب]محلّ التأخير ليس إلاّ ليبرز (الضمير الغائب) والذي تدور حوله كلّ معاني النّص. وفي الشطر الثاني يتكرّر الاستفهام "أين همُ" للتأكيد على الرّغبة في معرفة مكانهم، فيلتفت إلى ضمير المخاطبين متوسّلا إليهم أن يقولوا (أين همُ). وفي البيت الثاني تأتي المقابلة بين الشطر الأوّل والشطر الثاني (كما رأيت طيفهم فهل تريني عينهم) ليعزّز بها أمنيته،

فما دام رأى طيفهم، يطمع في رؤية عينهم أي في تحقيق مراده. أمّا البيت الثالث فإنّ الاستفهام "بكم" الذي تكرّر ثلاث مرّات فإنّه يعبّر عن كثرة الوصال، حتى إذا أمن وصالهم، لم يأمن بينهم. وكلمة (بينهمُ) من الأضداد التي تعني الوصال والفراق معا، وقد أضفى هذا التماثل الصوتي والتباين المعنوي، إيقاعا سريعاً على النص، يماثل لهفة الشاعر إلى لقيا أحبائه الذين يتمنّى أن يكون سعده معهم وهو إشارة إلى قدره، لما للقدر من قوة، عل منع النوى بينه وبين أحبائه، فينعم برؤيتهم وينتهي السؤال عنهم ولا يقول "أين همُ" وبذلك تنتهي الحيرة والقلق.

يخضع النص إلى وحدة عضوية، فلا يمكن تقديم جزء على آخر، وتكرار (ضمير الغائب الجمع) في نهاية الصدور والأعجاز، كثف من موسيقى القصيدة حيث يستوقفك بناؤها قبل الغوص في معانيها، إضافة إلى التقابلات التركيبية من مثل "كما رأيت طيفهم/ فهل تريني عينهم. وكذلك حتى أمنت بينهم/ وما أمنت بينهم إضافة إلى التكرارات الصوتية القائمة فيه.

ثانيا: الجملة غير الطلبية

الجملة الشرطية:

الجملة الشرطية وظيفة أسلوبية وتعبيرية في نصوص الشاعر. وتعبر في في قصائد "ديوانه الكبير" حيث يستهل بها كثيرا من قصائده كقوله:

إذا كنتَ قرآنا فقَلبُك ياسينُ

وإن كنتَ فُرقاناً فمَالَكَ مِنْ قَلْبِ[1]

وفي قوله:

إذا كنْتَ تطـلبُ ما تركـــبُ

وكان لكم كونه المذهب

وقمت به حين قامت بكم

صفات تعـار ولا تكسب

[1] – الديوان، ص60.

فمنـه إليـه يكـون الذي

تسمـونه الملجـأ المذهب[1]

وقوله:

إذا قلتَ: يـا الله قال: أنا أنت

فلا تدعـني إلاّ بما منك عيّنتا

وخصصّ بأسماء لنا ما نريده

بحالك أو باللفظ إن كنت مكّنتا

فإن كان عن حـال أجاب ملبّيا

وإن كان بالألفاظ أنت إذا أنت.[2]

وقوله كذلك:

إذا كنت بالحقّ المهيمن نـاطقا

فكن نـاطقا في كلّ شيء يحقّه

ولا تاخذ الأشياء من غير وجهها

فإن وجود العدل في غير خلقه

فكن بالإله الحقّ في كلّ حـالة

---

[1]- الديوان، ص48-49.

[2] - الديوان، ص74.

ولا تجر في الأشياء إلاّ بوقفه

تأتي الجملة الشرطية في "الديوان الكبير" للكشف عن الحقائق الربّانية، وهي في أكثر الحالات تقترن بالمفرد المخاطب لتلقين المردين والسّالكين بتعريفهم أو ترغيبهم في العلوم اللّدنية. وهذا التلقين لا يعني افتقار النصوص إلى الشعرية، بل يقفو الشاعر أثر الأدوات اللغوية ليركّب بها أسلوبا خاصا مميّزا، فيركّز على الإيقاع والتشاكل والتباين والتوازي ويثري بها معاني نصوصه وندعم ما رأينا بالنموذج الآتي:

إذا كان عيْنُ الحبِّ ما يُنتِجُ الحبُّ

فمَا ثَمَّ من يَهْوى ولا من لهُ حُبُّ

فإن التباسَ الأمْرِ في ذاك بَيّنٌ

وقد يُنتِجُ البغضاءَ ما ينتجُ الحبُّ

ولكنّهُ معنًى لطيفٌ مُحَقّقٌ

يقومُ بسرَّ العبْدِ يجهلُه القلبُ

لأنّ لهُ التَقليبُ في كلِّ حالة

بـه فتَراه حيث يحمِلُه الرَّكبُ

فلا خارِجٌ عنّي ولا فيَّ دَاخِلٌ

كذاتِي مِنْ ذاتِي كذا حُكْمُه فاصْبُوا

إليه فلا علمَ سوى ما ذكرتُه

ولكنَّ صغيرَ القوم في بيتِه يَحْبُو

فَلَو كان يمشي في الأمور مُنَفِّذا

لَما كان يَعْميهِ عن إدْراكِه الذَّنْبُ[1]

يبدأ النص بالجملة الشرطية وأداتها (إذا) وفي ظل تركيب منزاح عن المعيار يدفع بالدلالة إلى منطقة الغموض والإبهام، تدهش المتلقي، وكأن معانيها تدرك بالذوق قبل النظر. وفي هذه القصيدة يلتبس المعنى كالتباس الحبّ المطروح فيها فيقع الحبّ مساويا للبغضاء، ولكن في البيت الثالث (استدراك) بأداة (ولكنّه) بأنّها معاني إشارية (لطيفة) لا تسع لها العبارة. وللإجابة على جملة (الشرط) يسترسل النصّ في الشرح والتفصيل، عن حقيقة الحبّ، وشروطه، وأحواله، وغايته التي تتجسّد في الأبيات الثلاثة الأخيرة أين تتّحد الذات ولا تتجزأ، فلا خارج عنها ولا داخل فيها، ويدعو إلى طلب علوم الذوق لأنها العلوم الحقيقية التي لا خطأ فيها، (ولكنّ صغير القوم في بيته يحبو) إشارة إلى استصغار من لا يفهم في هذه العلوم وعبّر عن ذلك بكلمة (يحبو) ثم قابلها بلفظة (يمشي) التي جعلها جملة شرطية مسبوقة بأداة (لو) وجواب الشرط يأتي في الشطر الثاني من البيت، أنه لو توسّل إدراك الحقائق الكونية، العلوم الذوقية لما أصابه (العمى) وهي إشارة إلى فقدان البصيرة وجاء فاعلُها (الذنب) متأخرا فصلت بينه وبين عامله شبه

---

[1] – الديوان، ص46.

جملة فتقدّمت شبه الجملة – عن إدراكه – عن الفاعل لما لها من أهمية في حياة الصّوفي، فكان تقديمها في التركيب النحوي مماثلا لذلك.

3- الحروف والأدوات النحوية:

تعتمد الجملة الشعرية عند "ابن عربي" أدوات الرّبط والتوكيد والجرّ. وتبدو هيمنة هذه الحروف، في أوائل الأبيات، وهو ما أنتج نصوصا على وحدة عضوية، تسلسل معانيها، وتنساب، وهي – أي النصوص الشعرية– وإن عليت عليها اللّغة الرّمزية الإشارية، والمعاني الكثيفة (اللّطيفة) بتعبير الصوفية، إلاّ أن هذه الأدوات التي تشدّ بناء النص، تشدّ إليها المتلقي فتتبع النصّ إلى نهايته، مستأنسا بها.

ولمجيء هذه الأدوات في مستهلّ الأبيات الشعرية، وظيفة أسلوبية وتعبيرية، حيث استطاعت أن تضفي على النصوص الشعرية (للشيخ الأكبر) حركية وديناميكية وذلك بواسطة تناوب الأدوات النحوية فمرة يشترط، ومرّة يستفسر، ويفسّر، ويؤكّد، ويفصّل، ويستثني، وتبرز توظيف الأدوات النحوية بشكل أكير في "ديوانه الكبير".

ونسوق شاهدا لهذه الظاهرة بالقصيدة الآتية من بحر الطّويل:

إذا نظرت عيني فأنت الذي ترى

وإن سمعت أذني فلست سوى سمعي

وإن قـــوايا كلّها ومحلّـــها

وجودك يا سري كما جاء في الشرع

ولا حكم من طبع إذا ما تكوّنــه

فإن كنته كان التحكّم للطبــــع

فاحمد حمد المحامد كلّـــها

وأشكره في حالة الضرّ والنفـــــع

وأرقبُ أحوالي إذا كنتُ عيـنَها

وأَشهَدُه في صُورة الوَهْبِ والمنــــعِ[1]

تتكون القصيدة من سبع وعشرين بيتا، جاء خمس وعشرون بيتا مصدّرا بأداة من الأدوات الآتية [إذا، وإنّ، ولا، إذ، إنْ، ف، و، لقد، ف، و، و، أمّا، إذا، و، ألا، ألاّ، لقد، ولولا، لقد، وفي، ولمّا، ومن، ولولا، فكم] وبهذه الأدوات يسترسل النص في عرض معانيه، وكأنها دروس تلقّن كي لا تفقد النصوص حياتها العاطفية المتدفقة، لأنّ في ثناياها لا ينطفئ هذا الحبّ الذي يشغل الشاعر، أو لنقل هذا المحبوب المطلق، الذي يحيط بالشاعر حيثما نظر، أو سمع **[إن نظرت عيني فأنت الذي ترى وإن سمعت أذني فلست سوى سمعي]**.

وهذه قصيدة أخرى في ديوانه "ترجمان الأشواق" كشاهد آخر على توظيف الأدوات النحوية توظيفا أسلوبيا تعبيريا، يقول:

---

[1]- الديوان، ص 190.

ولا أنسَ عند وانـَة مـنزلي

وقولي لركبٍ رائحينَ ونـُزَّل

أقيموا علينا ساعةً نشتفي بها

فإنّي ومَن أهْواهُم في تَعـلُّل

فإن رَحَلوا ساروا بأيْمنِ طائرٍ

وإن نزلوا حَلـّوا بأَخْصَـبِ مَنزلِ

وبالشِّعبِ من وادي قناة لقيتُهم

وعهدي بهِم بين النَّقا والمُشَلـل

فلو كان لي صبرٌ، وكنتُ بحكمـةٍ

لما صبرَتْ نفسي، فكيفَ وليسَ لِي[1]

تعتمد القصيدة في بنائها النحوي، أدوات الرّبط، (الواو) و(الفاء) وهي ظاهرة شائعة في شعر "ابن عربي" – كما أسلفنا الذكر– وقد نتج عن ذلك اتساق وانسجام بين أجزاء القصيدة، فلا نستغني عن بيت أو شطر منها. وهي إلى جانب ذلك تعرض جدلية المعاني الكامنة في النّصوص، القرب والبعد، الفراق والوصال، الأنس والهيبة، وهي أحوال ومقامات يعيشها الصّوفي في جدلية دائمة، فكانت أدوات الرّبط إلى جانب أدوات

[1]– ترجمان الأشواق، ص 162، 163.

أخرى أشرنا إليها (كأدوات التوكيد، وحروف الجر، وأدوات الشرط، والنداء) أنسب الأدوات للجمع بين المتناقضات التي يكابدها الصّوفي، كما نعبر من خلال هذه الأدوات إلى نفسية المخاطب (الشاعر) وهو يؤكد، ويفسّر، ويستفسر، ويصل بين حالين متناقضين.

4- الالتفات في الضمائر:

يعد الالتفات في الضمائر الخاصية الأسلوبية التي تعدّ من أبرز الظواهر التي تتحكّم في البنى التركيبية لقصائد الشاعر. والالتفات مصطلح بلاغي يعني الانصراف عن الشيء. استعمله "فتح الله سليمان" في كتابه "الأسلوبية" محدّدا مغزاه وقيمته البلاغية في "أنّه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السّامع فيؤدي إلى حالة من التيقّظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما يصيبه من ملل نتيجة السّير على نمط واحد من أنماط التعبير"[1]، وقد شرح كيفية حدوثه "ابن رشيق"463هـ في كتابه "العمدة" بقوله: "يكون

[1]- فتح الله سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ب ط، مكتبة الآداب، 2004، ص244.

الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأوّل إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأوّل من غير أن يخلّ في شيء ممّا يشدّ الأوّل"[1].

شرط الالتفات إذن، أنه كما وضحه "ابن رشيق" هو العودة إلى الأوّل وذلك ليحقق النص وحدته وانسجامه. ونمثّل لهذه الظاهرة الأسلوبية لشعر ابن عربي بقصيدته "تكذب الريح". يقول:

بين النقا ولَعْلَع ظباء ذات الأجرعِ

ترعى بها في خَمَر خمائلا ورتعي

ما طلعت أهلّة بأفق ذاك المطلع

إلاّ وددت أنّها من حذر لم تطلع

ولا بَدَتْ لامعةٌ من برقِ ذاك اليرمعِ

إلاّ اشتهيت أنّها لما بنا لم تلمع

يا دمعتي فانسكبي يا مقلتتي لا تقلعي

يا زفرتي خذ صعدا يا كبدي تصدّعي

وأنت يا حادي اتئد فالنّار بين أضلعي

قد فنيت بما جرى خوف الفراق أدمعي

---

[1]- ابن رشيق: العمدة، تحقيق مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية 1983، بيروت، لبنان، ص275.

حتّى إذا حلّ النّوى لـم تلق عينـا تدمع

فارحل إلى وادي اللّوى مرتعهـم ومصرعي

إنّ بـــــه أحـبّتـــي عند ميـاه الأجــرع

ونادهم: من لفتـــى ذي لـــوعة مـودّع

رمت به أشجانه بهـاء رسـمٍ بلقع

يا قمرا تحت دجًى خذ منـه شيئا ودع

وزوّديه نظـــرة من خلف ذاك البرقُع

لأنّه يضعف عن درك الجمـــال الأورع

أو علّليه بالمنى عسـاه يحيـى ويعي

مـا هو إلاّ ميّت بيـن النّـقا ولـــعلع

فمتّ يأسا وأسًى كمـــا أنا في موضعي

ما صدقت ريح الصّبا حـين أتت بالخُدع

قد تكذب الرّيح إذا تسمـع ما لم تَسْمَع [1]

يضع الالتفات في الضمائر النّص في جدلية بين الرّغبة في تجلّي الأنوار الإلهية والرهبة منها. وبين الرغبة فيها والرّهبة من سلطانها تقع الذّات المتكلّمة بضمير (أنا) في حال من الحيرة والقلق وهو حال الصوفية الدائم.

---

[1]- ترجمان الأشواق، ص 117.

يبدأ النص بتحديد المكان بين النّقا ولعلع الذي تقع فيه محبوبته التي كنى عنها بالظّباء وهي كناية مألوفة في الشعر العربي، لكن الذي يخرجها من المألوف، إلى الاستعمال الأسلوبي في هذه القصيدة هو انتقالها من المحسوس إلى المجرّد. فالظباء تقيم في حيّز خيالي، وهو (كثيب المسك الأبيض) كما يؤولها الشاعر، وما يدعّم روحانية المكان والظباء، هو اتخاذها مراع مليئة بأشجار كثيفة ملتفّة ومتداخلة، توحي إلى كثافة المعاني التي تقع في نفس الشاعر. كما يجسّد الالتفات الواقع في الضمائر حالين مختلفين، حال الغالب هو (الضمير الغائب المؤنث) وحال المغلوب (وهو الضمير المتكلّم المفرد) ليلتفت مرّة أخرى إلى المخاطب المفرد. وهنا تتفجّر القصيدة بدلالات البكاء والحرقة والأحزان والدموع خوف الفراق، وإذا حلّ الفراق لم تبق هناك دموع. وهو حال الصّوفي الذي يجتمع فيه البسط والقبض، إنه ينبسط في ارتقائه إلى محبوبه ولكنه سرعان ما ينقبض خوفا من عودته إلى نفسه. وقد جاءت الأفعال المسندة إلى المخاطب كلّها بصيغة الأمر، أو النهي (اسكبي، لا تقلعي، خذ، تصدّعي، ارحل، نادهم، زوّديه، علّليه) توحي كلها إلى إلحاح الشاعر على الرغبة في وصال الأحبّة الذين يقيمون (بوادي اللِّوى) وفي هذا الحيّز الروحي كذلك يحوي تقابلا بين مرتع الأحبة ومصرع الشاعر لأنه عاجز عن درك الجمال الإلهي المطلق فيتعلّل ويشتفي بالمحبّة آملا في الاستمرار ويلتفت بضمير الغائب المذكّر، ليعلن موته في المكان الذي كانت الظباء ترتع فيه وتمرح [ما هو إلاّ ميّت بين النّقا ولعلع] والموت هنا إشارة إلى الفناء الذي يقع فيه الصوفي أثناء الشهود.

لقد أضفى الالتفات بالضمائر على القصيدة حركية وديناميكية، تشدّ انتباه المتلقّي إلى تتبع معانيها التي جاءت متسلسلة مترابطة إلى نهاية النّص.

5- الحوار:

يعدّ الحوار من بين العوامل الفنية والأسلوبية التي يعتمدها الخطاب الشعري (لابن عربي)، حيث يتخلّل –الحوار– قصائد الشاعر في مواضع كثيرة، ويظهر في وقفات سريعة، تجعل النصّ أكثر تنوّعا في المعاني بتنوّع مصادرها، إذ لا تأتي من مصدر واحد، وهو (الذات المخاطبة)، ولكن تشترك ذوات أخرى، غائبة كانت أو مخاطَبة في صنع معاني النصّ.

ونمثّل لهذه الظاهرة بهذا الموشّح الذي يصوّر فيه العاشقين العارفين. يقول:

سرائر الأعيان	**مطلع لاحت على الأكوان**	**للنّاظريـــن**
والعاشق الغيران	**مـن ذاك في بحـران**	**بيدي الأنين**

دور

يقــول والـوجد	**أضنــاه والشــهد**	**قد حيّره**
لما دنـا البـعد	**لم أدر من بعـد**	**من غيّره**
وهيــّم العــبد	**والواحــد الفــرد**	**قد خيّره**
في البوح والكتمان	**والسّر والإعلان**	**في العالمين**
أنـــا هو الديّان	**يا عابد الأوثان**	**أنت الضّنين**

دور

كلّ الهوى صعب	**على الذي يشكو**	**ذلّ الحجاب**
يا من له قلب	**لـــو أنّه يــزكو**	**عند الشباب**
قرّبــه الـــرّب	**لكنّـــه إفـــك**	**فأتوا المتاب**

ونـاد يا رحمن	**يا برّ يا منّـــان**	**إنّـي حزين**
أضنانـي الهجران	**ولا حبيب دان**	**ولا معـــين**

دور

فنيـــت بـــالله	**عمّا تراه الـعين**	**من كونه**
في موقف الجاه	**وصحت أين الأين**	**في بينـه**
فقال يا ساهي	**عاينت قط أين**	**بعـــيـــنـــه**
أما ترى غيلان	**وقيس ومن قد كان**	**في الغابرين**
قالوا الهوى سلطان	**إنّ سـلّ بالإنسان**	**أفنـــاه ديـن**

دور

كما مرّة قالا	**أنا الذي أهوى**	**من هو أنا**
فلا أرى حـالا	**ولا أرى شكوى**	**إلاّ الفــنـا**
لست كمن مالا	**عن الذي يهوى**	**بعد الجـنـى**
وذان بالسلوان	**هذا هو البهتـان**	**للعارفيـــــن**
سلواهم ما كان	**عن حضرة الرّحمن**	**ولا يكـــــون**
دخل في بستان	**الأنس والقــرب**	**لمكنســـــه**
فقام لي الرّيحان	**يختال من عجب**	**في سندسه**
أنا هو يا إنسان	**مطيّب الصـبّ**	**في مجلسه**
جنان فيا جنان	**أجني من البستان**	**الياسميـــن**

وحلّل الريحان بحرمة الرّحمــن للعاشقيــن[1]

إنّ الكثافة والتنويع الإقاعيين اللّذين يتميّز بهما النّص، أضفى عليه نوعا من الطّرب، حيث نكاد ننسى التواجد الذي ألفناه ونكاد نسمعه في قصائد أخرى.

يحمل النص نظرة الشاعر إلى الوجود، وهو تجلّي الله في أعيان الموجودات ولكن (للناظرين) والمتفكرين في خلق السماوات والأرض. لذلك فإن هذه الأعيان الموجودة تحمل معها سرّ موجدها. و تحت ضغط النظر والتفكّر والتدبّر لا يمكن لهذا الناظر إلاّ أن يكون عاشقا تائها حيرانا.

ثم ينتقل النص إلى ما يقول هذا (العاشق) بعد وصفه بالوجد والحيرة. ويتضمن قوله إجابة وتفسيرا لهذه الحال، وهو [البعدُ بعد القرب].

لما دنـا البـعد لم أدر مـن بعـد من غيّره

وتأتي سلسلة من التقابلات [دنا البعدُ، البوح والكتمان، السرّ والإعلان] تماثل حال الحيرة التي يعيشها العبد الهائم للواحد الفرد ويؤكّد النص على مشقة هذا الحال في الدور الثاني وهو صعوبة الهوى على من لا تُكشف له الحجُب. وتأتي صيغة الأمر في سياق الدّعاء للكشف عن الفراق الذي يعاني منه [العاشق].

ونـاد يا رحمن يا برّ يا منّان إنّـي حزين

[1]– الديوان الكبير، ص530.

وفي مدراج السلوك الذي يبدأ حيرة، ثم عشقا، يفنى في محبوبه، ولا يبقى إلاّهو، ويضرب لذلك مثال المتيّمين العرب من قيس وغيلان ووجه الشبه بين العارفين وبينهم هو العشق والفناء في المحبوب.

وفي الدور الثالث يبرز أسلوب الحوار الذي جاء في سياق سرد أخبار الماضين الغابرين.

ووظيفة الحوار في السياق الشعري هو التأكيد على معان معلنة في مطلع القصيدة تتمثل في عشق العارفين للأعيان الظاهرة في الوجود، لأنها دليل وموكب الواصلين إلى واد الوجود.

وينتهي النص بفوز العاشق بالوصال، فتكتظ في المقطع الأخير المعاجم الدّالة على الزّهو والفرح والجمال [بستان، أنس، قرب، ريحان، جنان، ياسمين] ويزيد من جماليتها حين تتخلى عن مدلولاتها الحسيّة، وتنتقل إلى مجال الرمز والإشارة، وليس البستان إلا بستان القرب والأنس العامر بالمعارف الربّانية والواردات الإلهية، ريحان وجنان وياسمين، هذا العالم العلوي.

ليس الحوار غاية في ذاته في قصائد الشاعر، ولكنه أداة فنيّة أسلوبية تنشط بها حركة النص، ويكثف دلالته ويجعل المتلقي أكثر انتباها إلى بنائه ومعانيه.

وخلاصة القول أن البنية التركيبية النحوية لقصائد "ابن عربي" تتميّز بجملة من العناصر التركيبية، تخرج بها من سياقها النحوي المعياري إلى سياق شعري جمالي، وقد رأينا كيف تترك أثرها الأسلوبي والدّلالي على نصوص الشاعر.

استغلت النصوص الشعرية كل الأدوات اللّغوية لغايتها الجمالية والتعبيرية، تنمّ عن قدرة الشاعر في الإحاطة باللّغة والإبداع بها وفيها، وقد رأينا في مواضع من هذا البحث

كيف أن اللّغة لم تكن عائقا ولا حائلا بينه وبين تجربته الصوفية الفذّة فعبّر الشاعر عن كلّ أفكاره وأحاسيسه وتجربته بواسطة اللّغة، متوسّلا ومستعينا في ذلك الرّمز والإشارة.

ثانيا: البنية التركيبية ونظامها البلاغي

إذا بحثنا عن الصور الشعرية في قصائد "ابن عربي" بمفهومها السائد في التراث البلاغي والنقدي، فإنّنا لا نظفر بالكثير منها. حيث يلاحظ قلّة الأساليب البيانية في نصوص الشاعر. شأنه في ذلك شأن الشّعر الصّوفي عموماً. "ذلك أن هذه النصوص تعبّر عن مسلك في المعنى يقع فهمه خارجها، وتصبح رمزا لعلاقة المتصوّفة بالله، التي هي علاقة حبّ، ولا نتصوّر تفاعلا يحدث بين هذه النصوص والمتلقي إلاّ إذا أحاط بمقصد الباث، وفي ذلك تجريد لأناه الواقعية عن أناه القارئة المتلقية"[1]. فللصوفية لغتهم ومعجمهم وإشاراتهم وأساليبهم الخاصة في البلاغة. لذلك يمكن أن نتحدّث عن بلاغة

[1] – آمنه بلعلا: الخطاب الصّوفي، ص34.

الصوفية، أو بلاغة الهامش[1]. – كما يسميه بعض الباحثين– " فالصوفية قالوا بمعان لا تفهم إلاّ داخل سياقاتها الشعرية، والفكرية، والحضارية.

وإذا كانت المعاني الصّوفية لا تسعها العبارة فلجأوا إلى التلميح والرّمز والإشارة، فإن في استعمال الرّمز والإشارة كذلك قصد آخر من الصوفية، وهو إخفاء أسرارهم لأن في كشفها خطر على من لا يعرفها. وما يرد من أدبهم من ألفاظ يجب أن تنظر إلى معانيها الباطنية. و للحلاج عبارته المشهورة "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا". ويوصي "ابن عربي" بعدم حمل كلامه على ظاهره في ديوانه: ترجمان الأشواق". يقول:

كـلّ ما أذكـــره من طـلل

أو ريـــوع أو معَان كلّـــما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا

وألا ، إن جـاء فيـه أو أما

فاصـرف الخاطر عـن ظاهـرها

واطلــب البــاطن حتى تعلما[2]

إنه مما لا شك فيه أن القول بالفناء والبقاء، والمحو والإثبات والشهود ووحدة الوجود. قد أكسب الشعر الصّوفي غموضا ورمزية وإبهاما.

---

[1] – ينظر المرجع نفسه، ص 83.

[2] – ترجمان الأشواق، ص10.

تناولنا في الفصل الأول من هذا البحث – أسباب تهميش الشعر الصوفي– وتوصلنا إلى نتيجة مفادها أن الشعر الصوفي لا يخضع للرؤية البيانية السائدة. وأن الصّور الشعرية مهما أتاح لها الخيال عنانها يكون العقل لجامها. ولأن الشعر الصوفي يختلف في نظرته إلى العالم والوجود، واللغة، فإنه لا يرضخ لسلطة العقل، ما دام العقل محدوداً ولا يوصل إلى الحقيقة. وهذا ما يؤمن به الشيخ الأكبر.

إذا نظرنا إلى الصورة الشعرية على أنها ثورة بيانية، فإن نصوص الشاعر لم تحفل بها. أمّا إذا نظرنا إلى الصورة الشعرية على أنها كلّ العناصر الفنيّة والأسلوبية التي يتكون منها النص الشعري، في تفاعل وتكامل وتناغم، يشمل النصّ كله، فإن الصورة الشعرية حينها سنجدها حاضرة في نصوص "ابن عربي". وقد كشف "مصطفى ناصف" عن الصورة الفنيّة وطبيعتها في كتابه "الصورة الأدبية".. يقول: "ولئن كانت الصورة بمحتواها البلاغي القديم، تشتمل على التشبيه و ضروب المجاز خصوصا الاستعارة، فإنها اكتسبت حديثا أبعادا ذهنية مجرّدة، ومناحي رمزية، ومن ثم أسطورية، وأتيح لها أن تتحرّر من ضرورة إيراد طرفي المماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا داخليا نابعا من كونها صورة فحسب".[1] بمعنى أن الصورة هي هذا البناء المدهش للأدوات اللّغوية، وتحويلها إلى شكل فنّي تعبيري، وترد الصورة كذلك بهذا المعنى أو تقترب منه عند "عبد القادر القط" حيث تتسع الصورة عنده لتشمل الحقيقة والمجاز، والترادف، والمقابلة والتجانس، فهي في نظره ليست سوى أداة يستخدمها المبدع للتعبير عمّا يجيش في وجدانه.[2] إنها استغلال "لطاقات اللغة وإمكاناتها في الدّلالة والتركيب

---

[1] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص152.

[2] – عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص435.

والإيقاع وغيرها من وسائل التعبير الفني. والصورة لا يمكن أن تنفصل عن جزء من أجزاء النص" وأنها كينونة مستقلة، متجاهلة لعناصرها، بل قيمتها تنبع من ارتباط الجزء بالكلّ والكلّ بالجزء، وتأسيسا على هذا الطّرح، لا ينبغي النّظر إلى الصورة على أساس أنّها جزء منقطع، وبعيد عن السياق العام للتجربة الشعرية.[1]

صحيح أن النص الإبداعي لا يستغني عن أي جزء من أجزائه في بناء جمالية، وتحقيق أسلوبيته. لكن يبقى التصوير الشعري هو تلك القدرة الخيالية في اكتشاف العلائق بين الأشياء، أو إقامتها، وحينها يحتاج المبدع إلى المجاز والاستعارة والتشبيه.

ولعل الصور البلاغية البسيطة لم تكن لها هيمنة على قصائد "ابن عربي" والشعر الصوفي عامة، ولكن إذا نظرنا إلى الاستعارة والمجاز بمعناها المركّب المعقّد، وجدناها حاضرة في نصوص الشاعر. وقد تطرّقنا أثناء تناولنا [للمعاجم الشعرية] إلى الانزياح الدلالي الذي يصيب الوحدات اللّسانية في النصوص الشعرية لابن عربي فاستعار معجم اللّغة الغرامية، ومعجم الخمر ليعبّر عن حبّه الإلهي المطلق. فكان التعبير الشعري مبنيا أساسا على الرمز والإشارة وكانت اللغة مجازية مما دفع بالنصوص إلى منطقة الغموض والإبهام، ولكنه غموض تزيله رغبة الكشف عن جمالية اللغة الصوفية في عروجها إلى العوالم البرزخية الخيالية. ولعل ظاهرة الغموض من أبرز الملامح التي تتميّز بها قصائد الشاعر في التعبير عن تجربتيه الصوفية والشعرية.

إن المعاني الشعرية في قصائد "الشيخ الأكبر" ليست سهلة المنال، لأنها تختفي وراء (اللّعب بالكلمات) على حدّ تعبير "ريفاتير" ولكنه لعب فنّي جمالي.

---

[1] – كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 28.

ونرتكز في معالجتنا للصور البلاغية على الاستفادة أوّلا: من البلاغة القديمة في جانب البحث عن العناصر الشعرية في النصوص. وعن الاستفادة ثانيا: من الأسلوبية الحديثة في جانب البحث عن علل هذه الظواهر في الخطاب الأدبي، لأن "الأسلوبية تتعين ما هنالك من خصوصيات الكلام، ولا تقتصر على تعميم الأحكام، بل تبحث عن العلل".[1] وفي دراستنا تتكامل وتتآلف البلاغة مع الأسلوبية في تحليل الصور البلاغية التي لا تقوم إلاّ على مبدأ التخييل وهو العنصر الفعّال في إنتاج الصورة الشعرية الموحية. فبقدّر ما يكون الشاعر بارعا في إنتاج صورة ذات البعد الإيحائي الدلالي، بالقدر نفسه، يستطيع أن يؤثر في المتلقي. فيتفاعل وينفعل مع النص الشعري.[2]

إلى جانب الصورة المركّبة التي ينبني عليها شعر ابن عربي والتي قلت أنها تتمثّل في توظيف اللّغة توظيفا غير معهود، اعتمادا على الرمز والاشارة. خاصة في "ترجمان الأشواق"، إلا أن ذلك لم يمنع استعمال الصور البلاغية كالاستعارة والتشبيه-. وتدخل تحت ما يسمى بالمجاز البلاغي الذي هو انحراف عن الاستعمال المألوف للوحدات اللّسانية "سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف".[3]

1- الاستعارة:

[1] - لطفي عبد الربيع: التركيب اللّغوي للأدب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1970، ص 89.

[2] - سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت 1991، ص137.

[3] - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 370.

يحدد البلاغيون القدامى الاستعارة ، ومن بينهم "السّكاكي" أنك "تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالا على ذلك بإثباتك المشبّه ما يخص المشبّه به".[1]

وهذا التعريف نجده متواترا في معظم الكتب النقدية والبلاغية، فالاستعارة كلام يقوم على المشابهة، بين شيئين مختلفين مع ذكر أحد الطّرفين (المشبّه والمشبّه به) وهي لون من ألوان التعبير المجازي لأن الألفاظ المستخدمة فيه، وضعت على جهة تعارض ما وضعت له في أصل اللغة،[2] إنها – الاستعارة– الوسيلة التي يتحوّل بها الكلام عن مقال عادي، يسير وفق نظام اللغة، إلى مقام شعري معاكس لاتجاه هذا النظام.[3]

إن الاستعارة "اختيار معجمي تقرن بمقتضاه كلمات في مركّب لفظي (Collocation) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – عدم انسجام– منطقي، ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية". وغاية ما تؤديه هذه المفارقة الدلالية هي إثارة الدهشة في المتلقي لما تحدثه من مفاجأة بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع.[4] وكل مخالفة لما هو متوقع في النص الشعري، يعدّ منبها فنيا ينفعل به المتلقي ويتفاعل مع الرسالة الشعرية.

جاءت أغلب الاستعارات الواردة في قصائد الشاعر "مكنية" تشخيصية ونرد أمثلة لذلك:

أطارحُ كلَّ هاتفة بأيْـــك

---

[1]– السّكاكي: مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت 1983، ص 369.

[2]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص21.

[3]– جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص156.

[4]– كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 140.

على فنن من أفنان الشجون[1]

فتكت بهم لحظاتهنّ وحبّذا

تلك الملاحظ من بنات الصيد[2]

ثلاث بدورها يزن بزينـة

خرجن إلى التنعيم معتجرات[3]

والهوى بيننا يسوق حديثا

طيّباً مطربا بغير لســان[4]

أي ريـح نسمت ناديتها

يا جنوب، يا شمال، يا صبا

هل لديـكم خبر ممـا نبـا

قد لقيـنا مـن نـواهم نصبـا

أسندت ريح الصبا أخبارها

عن نبات الشّبح عن زهر الرّبى

---

1 – ترجمان الأشواق، ص 144.

2 – نفسه، ص145.

3 – نفسه، 142.

4– نفسه، ص85

إنّ من أمرضه داء الهوى

فـليعلّل بـأحـاديث الصـبا

ثم قالت يا شمال خبّري

مثل ما خبّرتـه أو أعجـبا

ثم أنت يا جنوب حـدّثي

مثل مـا حدّثته أو أعـذبـا

كلُّ سوء في هواهم حَسُنَا

وعذابي برضـاهم عذُبـَا[1]

في هذا النص "– طنب الحسن–" يرصد موقفا استعاريا يستحضره الحوار بين "الضمير المتكلّم" والضمير المخاطب. والمفارقة الدلالية تقع باقتران كلمة (الرّيح) التي تظهر بكل اتجاهاتها، جنوبية، شمالية، وشرقية بكلمة قالت. والقول خاص بالإنسان فقط. وهذا الاقتران الدّلالي غير المنطقي أنتج مفارقة دلالية أضفت على النصّ نشاطا ذهنيا، يشدّ انتباه المتلقي. وقد جاءت الاستعارة المكرّرة بمشبه متعدد ومختلف ومشبه به واحد في زخم من الترنيمات الإيقاعية المعبّرة عن اللّهفة النفسية بسبب هذا الهوى الذي يدفع بصاحبه إلى فقدان هذا المعنى بالإدراك والتمييز بين السيّئ والحسن. وجسد الطباق هذا المعنى وأكده.

(كلّ سوء في هواهم حَسُنَا وعذابي برضـاهم عذُبـَا)

---

[1] – ترجمان الأشواق، ص 136.

وتبرز الاستعارة كذلك في قصيدته "فلك النور دون أخمصها". يقول:

طلع البدرُ في دُجَى الشَّعَر

وسقَى الوردُ نرجسَ الحَوَر

غادةٌ تاهَتْ الحِسانُ بهـا

وزَهـا نـورُها على القَمـر

هِيَ أسْنَى من المَهاة سناً

صـورةٌ لا تُقـاس بالصُّور

فلك النور دون أخمصهـا

تـاجها خـارجٌ عن الأكَـر

إنْ سَرَت في الضَّمير يَجرحُها

ذلك الـوَهمُ، كيف بالبَصَـر

لعبـةٌ ذِكـرُنا يُذَوِّبُـهـا

لَطُفَت عن مَسارِح النّظر

طَلَب النَّعْتُ أن يُبَيِّـنضهـا

فتعالـت ، فعـاد ذا حصر[1]

---

[1]– ترجمان الأشواق، المرجع السابق، ص 164.

يشبّه الشاعر محبوبته بالبدر الطالع في الظّلام. ولكن اقتران كلمة الدجى بالشعر (أي الشعور)، خلق مفارقة دلالية انزاحت به عن المألوف والمتوقع. فالمجيء هنا جواني نفسي، ويسترسل بوصف جمالها بألفاظ معهودة في الشعر العربي (الورد، النرجس، الحَوَر، الحسان، المهاة) ولكنها تتخلّى كلها عن دلالاتها المألوفة لتصبح رمزية إشارية تشتغل في حيّز روحي علوي. وفي البيت السابع والثامن والتاسع يوظف النص إشارات متتالية (يجرحها الوهم، لعبة ذكرنا يذوّبها، طلب النّعت أن يبيّنها) فشبّه ما هو مجرّد (الوهم، الذكر، والنعت) بكائن محسوس يقوم بالفعل (فيخرج، ويذوّب، ويطلب)ولهذه الاستعارات وظيفة دلالية أسلوبية فهي تؤكد على روحية المشبّه من جهة ومن جهة أخرى تقرّب المعاني الروحية إلى ذهن المتلقي.

ليست الاستعارة في هذه النصوص بالبساطة التي تعوّدناها وألفناها في الشعر العربي، حيث يقع التشبيه من أجل البيان، وتمكين المعنى في نفس المتلقي. بل هي استعارة ازدواجية، فالاستعارة الأولى، هو تشبيه المجرّد بالمحسوس وتشخيصه، فجعل من الواردات الإلهية، واللّطائف الرّوحانية كائنا حيّا عاقلا، يستأنس بها، تظهر بصورة امرأة جميلة. أمّا الاستعارة الثانية فهو ما يقع من تصوير شعري يخدم المعنى الأول لها.

2- الصّورة التشبيهية:

يعتبر التشبيه من الصّور البلاغية القليلة في شعر "ابن عربي". والتشبيه أسلوب بلاغي "يقوم على التشابه بين شيئين يشتركان في صفة أو أكثر، وقد يستخدم أدوات التشبيه"،[1] كما يمكن الاستغناء عن هذه الأدوات. وهذا التعريف نجده كذلك عند "القزويني" حيث يعرّفه "بأنّه –أي التشبيه– إلحاق شيء بآخر في معنى من المعاني، ما لم تكن هذه المشاركة على وجه الاستعارة".[2]

إنّ أهمّ وظيفة للتشبيه في الخطاب الشعري، هي توضيح المعنى، وتقريبه إلى الذهن، وهو ما يشير إليه "توفيق الزّيدي" بقوله: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا"[3] و لهذا السّبب يرى بأنّ التشبيه لا يمكن أن يستغني عنه المتكلّم، يقول: "ولهذا ما أطبق جميع المتكلّمين عليه من العرب والعجم عليه ولم يستغني أحد منهم عليه"[4].

ولكن الأمر ليس كذلك في الشعر الصّوفي عامة، وشعر "ابن عربي" خاصة، حيث يبدو التشبيه ضئيلا مقارنة بحجم النصوص الواردة، وقد فسّرنا هذه الظاهرة – في

---

[1]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، الموسوعة العربية للناشرين المحدثين، صفاقص1986، ص 311.

[2]– القزويني: شرح التلخيص، ص120.

[3]– توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء 1987، المغرب ص121.

[4]– نفسه: ص121.

موضع من هذا البحث– وهو ابتعاد الشعر الصّوفي عن البيان والوضوح، بينما غاية التشبيه تقريب المعنى وتوضيحه. ونرد في هذا السياق النموذج الآتي:

تشرق الشمس إذا ما ابتسمت

ربّ مــا أنــور ذاك الحــببا

يطلــع اللّيل إذا ما أسدلت

فاحـما جثــلا أثـيثا غيهبا

وإذا مــالت أرتــنا فنـنــا

أو رنت سالت من اللّحــظ ظبى[1]

تبدو الصورة التشبيهية تقليدية في هذا النص، حيث يشبّه الأسنان التي تظهر في مبسم حبيبته بالحبب، ويصرخ الشاعر متعجّبا "ربّ ما أنور ذاك الحببا" ومقابل صورة الإشراق والنور تأتي صورة الظلمة، من أثر سواد شعر محبوبته، أمّا إذا مالت فإنّها مثل الغصن الرّطيب، وهذه صورة تشبيهية أخرى لقدّ حبيبته المياس "وإذا مالت أرتنا فننا" وفي هذه الأبيات التي تعتمد التشبيه صورة بلاغية، تحضر صورة المرأة الجميلة، كما هو متوارد في الشعر العربي القديم، والبيت الأوّل يحيلك إلى الصورة التشبيهية المشهورة "وعضّت على العنّاب بالبرد".

---

[1]– ترجمان الأشواق: ص134.

وفي قصيدة أخرى تظهر الصّورة التشبيهية بنفس السّمات. حيث (المشبّه) المحبوبة، والمشبّه به هي الشمس، والتي تحمل معنى الإشراق النوراني في النص، وما دامت الأنثى رمزا صوفيا عند الشاعر فإن قرينته في ذلك البيت الأول:

نفسي الفداء لبيضٍ خرّدٍ عُربٍ

لعبن بي عند لثم الرّكن والحجر

ما تتدلّ ، إذا ما تهت خلفهم

إلاّ بريحهم مـن طيب الأثر

ولا دجـا بي لـيلٌ ما به قمر

إلاّ ذكرتـهم فسرت في القمر

وإنّما حين أمسي في ركابهم

فاللّيل عندي مثل الشمس في البُكَر

غازلت من غزلي منهن واحدة

حسناء، ليس لها أخت من البشر

إنْ أسفرت عن محياها أرتك سنا

مثـل الغزالـة إشراقا بلا غبر[1]

---

[1]- ترجمان الأشواق، 156.

تقع الصورة التشبيهية في هذا النص بين اللّيل (مشبّه) والشمس عند طلوعها (مشبه به)، وقد جاء هذا التشبيه في سياق شعري يعبّر عن الأثر النفسي الذي تتركه الحسان اللائي لعبْن بالشاعر في حيّز قدسي هو (الرّكن والحجر) في الكعبة الشريفة، ويؤكّد روحية (الأنثى) في هذا النص أنك لا تراهم إذا ركضت خلفهم، ولكن تشعر بهم، ثمّ هذه الحسناء التي غازلها ليس لها "أخت من البشر" وهو ما يعني أنها ليست من البشر. ولنتأمل وجه الشبه الذي أتى به في الصّورة الثانية "إن أسفرت عن محياها أرتك سناً مثل الغزالة إشراقا بلا غبر" لقد شبّه حبيبته عندما تسفر عنه (بالغزالة) في إشراقه.

إنّ الصورة التشبيهية تتكرّر عند الشاعر في "ترجمان الأشواق" حيث غالبا ما يأتي (رمز الأنثى) وهو المشبّه مرتبطا بالنور والإشراق والشمس، وهو المشبّه به. وهو ما يؤكد الحمولة الرمزية للأنثى في ديوانه.

أمّا في ديوانه الكبير تظهر الصورة التشبيهية في سياق التأمّل والنّظر. يقول:

إنّ الجبال وإن أصبحن جامدة

فإنّها عند أهل الكشف كالصّوف

أو كالبيتة أجزاء مفرّقة

في كلّ وجه عن التحقق مصروف

كما أتت في كتاب الله صورته

وزنا صحيحا لنا من غير تطفيف[1]

---

[1] الديوان: ص305.

تأتي الصورة التشبيهية هنا لتشبيه جبال جامدة بالصّوف، ولكن هذا التشبيه وهذه الرؤية لا تظهر إلاّ لأهل الكشف الذين لا تتوقف قلوبهم عن ذكر الله، والذين يرون حقيقة الأشياء وينظرون إلى جوهرها كهذه الجبال التي تبدو جامدة، ولكنها (كالعهن المنفوش) في حقيقتها لأنّ ذلك مآلها، كما تبدو لأهل الكشف كذلك أجزاء مفرّقة، فشبّهها بالبيتة وهي عيال الرّجل، وهي إشارة إلى عدم ثبوت الموجودات وبقائها، لأن البقاء ليس إلاّ لله.

وتبدو الصّور التشبيهية في قصائد الشاعر على الرغم من قلّتها، ذات أثر دلاليّ وآخر جمالي على النصّ الشعري الذي ترد فيه.

الخاتمة

تبيّن لي من خلال البحث في الخصائص الأسلوبية لشعر "محي الدين ابن عربي" ما يلي:

1- أن التجربة الصوفيّة باعتبارها تجربة ذاتيّة تقوم على الذّوق والوجدان تقترب من التجربة الشعريّة لما يحمله الشّعر من خصائص الإيحائية والرّمزيّة والإشارية. وأنّ قوّة

التّجربة، وأصالة الإحساس، عند الشّاعر، قد تجسّدت في نصوصه الشعريّة، التي تتميز بقدرة العبارة على الإيحاء والتأثير، فطاقة التّجربة الشّعريّة والصوفيّة خلقت في شعر "ابن عربي" تميّزا أسلوبيّا، فنيّا. إنها تزخر بالشعريّة العالية تستمدها من خواص تعبيريّة تحقق لها تفردها البنائي وتميزها الأسلوبي.

2- تستعيض النصوص الشعريّة "لابن عربي" الصور البلاغيّة المفقودة بالتّركيز على الطاقة الإيقاعيّة ويعد التكرار الصوتي ملمحا أسلوبيّا بارزا في شعره، ولعل ذلك مرتبط بالبعد الرمزي الذي يعطيه الشاعر للحروف، حيث تتوازى في تصوره الأسماء الإلهيّة مع مراتب الوجود مع حروف اللّغة التي هي أجساد الملائكة لفظا وخطا وبأيّ قلم كانت، ولكل حرف تسبيح وتهليل وتحميد.

ونجد الخطاطة الصوتيّة تتميز بنوع من اللّعب الفنيّ والدلاليّ يرمز بها إلى معانيه الصوفيّة، ويعبر بها عن حالته النفسيّة ويتخذ من الحرف معلما تحوم حوله معاني القصيدة.

يصوغ النص الشعريّ عند "ابن عربي" معانيه في نسيج لغوي أسلوبي مبني على الوزن والقافية والتكرار والتجنيس والمقابلة والتضاد والمشاكلة. وبهذا التوظيف الأسلوبي للأصوات الذي جعله الشاعر تعبيرا عن خلجاته في نسيج فنيّ محكم البناء تحصل به المتعة الفنيّة للمتلقي والتي هي غاية الخطاب الشعري.

3- تستمد النصوص الشعريّة "لابن عربي" خاصة في "ترجمان الأشواق" جماليتها وأسلوبيّتها من برزخية معانيها حيث تبدو المعاني الظاهرية ذات أهمية لا يمكن إهمالها وهي معبر أساسي إلى المعاني الباطنية، فلا الباطن يلغي الظاهر ولا الظاهر يغطي

على الباطن، ويبرز في ديوان " ترجمان الأشواق" حقل الحب والعشق، وهي معاجم متداولة في الشعر العربي، لكنّها تتميّز بحمولتها الصوفيّة من خلال سياقاتها الشعرية والقرائن التي ترتبط بها.

وفي سياق الحب استقى "ترجمان الأشواق" معجمه الشعري من الشعر العربي القديم كـ(العيس، والطلل، والهجر، والأماكن المعروفة فيه)، لكنها لا تلبث أن تتجاوز الدّوال مدلولاتها الأولية أو الذاتية بتعبير "مولينية" عندما تدخل في نسيج تركيبي مختلف عمّا تعّودناه في الشعر العربي، فتتكتسب دلالة الرمزية والإشارية يقف أمامها المتلقي مندهشا، ومعجبا و ملتذا في آن واحد. ونضيف في هذا السياق أن "ابن عربي" استثمر نعمة اللّغة في حبه الإلهي، وأدرك أنّها تجربة وشعور وإحساس وقد تمكنت نصوصه الشعريّة أن تحمل وجهين معا، بل يمكن القول أنّ لشعره أسلوبا يتميّز بالتّأقلم مع المتلقي، فمن نظر إليها غزلا حسيّا وجد كلّ معاني الغزل، ومن أرادها حبّا إلهيّا كان له ذلك، ومن أرادهما معا سحرته اللغة بجمال ظاهرها وأدخلته جلال باطنه المزدحم بالواردات الإلهية، والتنزّلات الروحانية، والمبحر في معانيها لا يعود منها إلا منتشيّا ومغتنما.

4- يكشف النص الشعري عند "ابن عربي" عن قوة خياليّة وإحاطة بالغة بأسرار اللّغة ومكامنها واستعمال فعّال لها، فهو لم يشكو من عجز اللّغة، بل استطاع توظيفها وتطويعها لصالح المعنى والمبنى على السّواء. وهكذا تصبح اللّغة عند "ابن عربي" كائنا حيّا يتطور ويتحوّل وليست أداة جامدة قارة.

5- تتفرّد البنية التّركيبيّة بقيامها على نظام التّباين، والتّشاكل، والتّماثل والتّوازي، وهو ما أضفى حركيّة وحيويّة على النّصوص الشعريّة. واتكأ الأسلوب الشعري العام على الأساليب الطلبيّة، وغير الطلبية لاسيما أسلوب الأمر والنّداء،والاستفهام كما اتكأ أسلوب بناء القصيدة على الالتفات والأدوات النحوية الحكي والقص والحوار.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1. **أنيس، ابراهيم:** موسيقى الشعر، ط4، دار القلم، بيروت، لبنان.

2. **ابن حجة، الحموي:** خزانة الأدب، شرح: عصام شعيتو، ط1،، دار ومكتبة الهلال، 1987، بيروت.

3. ابن رشيق: العمدة، تحقيق مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، 1983، بيروت.

4. **ابن طباطبا:** عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، 1982، بيروت.

5. **ابن منظور:** لسان العرب، ج1، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة.

6 أدونيس،علي أحمد سعيد: الصوفية والسريالية، ط1، دار الساقي، 1992، بيروت.

7- أمين، أحمد: النقد الأدبي، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت.

إيكو، أمبرتو: المرسلة الشعرية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 18- 19، 1982، بيروت.

- **بلاتيوس، أسين:** ابن عربي حياته، ومذهبه، تر: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت.

10- **بلعلا، آمنة:** تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، منشورات الاختلاف، 2002، الجزائر.

11- **بن الشيخ، جمال الدين:** الشعرية العربية، ط2، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، 2008، الدار البيضاء.

1. **عباس، إحسان:** تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط1، دار الثقافة، 1971، بيروت.
2. **تودروف، تزفتان:** مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1990، جدة.
3. **الشايب، أحمد:** الأسلوب، ط 15، مكتبة النهضة المصرية، ، القاهرة.
4. **الطريسي، أحمد:** النص الشعري، الدار المصرية السعودية، 2004، القاهرة.
5.
6. **عبد المهيمن، أحمد:** نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية.
7. **جمعي، الأخضر:** مفهوم الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، بن عكنون، الجزائر.
8. **غيرو، بيار:** الأسلوب الأسلوبية، تر: منذر عياشي: مركز الإنماء القومي، بيروت.
9. **الزيدي، توفيق:** أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث، ط1، الدار العربية للكتاب ، تونس.

10. **عصفور، جابر:** مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1986، مصر.

11. **مولينيه، جورج:** الأسلوبية، تر: وتقديم: بسام بركة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999، بيروت.

12. **كريستيفا، جوليا:** علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، 1991، الدار البيضاء.

13. **كوهن، جون:** بناء لغة الشعر اللغة العليا. ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة.

14. **لاينز، جون:** اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية الكاظمية، ، بغداد.

15. **القرطاجني، أبو الحسن حازم:** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، 1981، بيروت .

16. **ناظم، حسن:** البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2002، المغرب.

17. **جمعة، حسين:** جمالية التصوف مفهوما ولغة، مجلة الموقف الأدبي، عدد 364، آب 2001، مصر.

18. بلقاسم، خالد: الكتابة والتصوف، ط1، دار توبقال، 2004، الدار البيضاء.

19. **بن هاشم، خناتة:** شعرية النص الصوفي، أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2004، الجزائر.

20. **عيد، رجاء:** البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، نشأة المعارف الإسكندرية، 1993، مصر.

21. **سليطين، رفيق:** الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ط1، سلسلة دراسات أدبية، مصر العربية للنشر والتوزيع، 1995، القاهرة،.

22. **صادق، رمضان:** شعر عمر بن الفارض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، القاهرة.

23. **جاكبسون، رومان:** ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي،1984، ط 1، الدار البيضاء.

24. **سامي، سحر:** شعرية النص الصوفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، القاهرة.

25. **مصلوح، سعد:** مشكل الثقافة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، عدد 59، 1990، جدة.

26. **الشبلي، سعيد:** الإنسان والحرية عند محي الدين بن عربي، ط1، دار علاء الدين، 2007، دمشق.

27. **أبو حمدان، سمير:** الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية،1991، بيروت.

28. **عياد، شكري:** اتجاهات البحث الأسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، 1999، القاهرة.

29. **فضل، صلاح:** نظرية البنائية في النقد الأدبي ط 3، دار الآفاق الجديدة، 1985، بيروت.

30. **سرور، طه عبد الباقي:** محي الدين ابن عربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة.

31. **الطوسي، أبو نصر عبد الله بن علي السراج :** اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ط2، دار الكتب العلمية، 2007، بيروت

32. **مفتاح، عبد الباقي:** المفاتيح الوجودية والقرآنية لكتاب فصوص الحكم لابن العربي، دار البراق للنشر والتوزيع، 2004، بيروت.

33. **القرني، عبد الحفيظ فرغلي علي:** الشيخ الأكبر سلطان العارفين، الهيئة العامة للكتاب،1976، القاهرة.

34. **ابن خلدون، عبد الرحمن:** المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر2004، بيروت.

35. **المسدي، عبد السلام:** الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس.

36. **كيوان، عبد العاطي:** الأسلوبية في الخطاب العربي ط1، مكتبة النهضة المصرية ، 2000، القاهرة.

37. **الجرجاني، عبد القاهر:** أسرار البلاغة، ، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، ط3، 1983، بيروت.

38. الجرجاني – : دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة.

39. **الحفني، عبد المنعم:** المعجم الصوفي، ط 1، دار الرشاد، 1997، مصر.

40. **خفاجي، عبد المنعم:** الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة.

41. **إسماعيل، عز الدين:** الشعر العربي المعاصر، دار العودة، 1981، بيروت.

42. **الخطيب، علي:** اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة.

43. **صبح، علي علي:** الأدب الإسلامي الصوفي، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، 1997، القاهرة.

44. **هلال، غنيمي:** الأدب المقارن، دار العودة والثقافة، ط 5، بيروت.

45. **سليمان، فتح الله:** الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، 2004، القاهرة.

46. **القاشاني، عبد الرزاق بن أحمد بن محمد:** لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام، ط1، دار الكتب العلمية، 2004، بيروت.

47. **قدامة بن جعفر:** نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

48. **القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن:** الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، بيروت.

49. **الكلاباذي، أبو بكر محمد:** التعرف لمذهب أهل التصوف، ط3، الدار الأزهرية للتراث، 1992، مصر.

50. **أبو ديب، كمال:** في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، بيروت،.

51. **عبد البديع، لطفي:** التركيب اللّغوي للأدب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، 1970، القاهرة.

52. **كامل، مجدي:** أحلى قصائد الصوفية، ط1، دار الكتاب العربي، 1997، مصر.

53. **الطرابلسي، محمد الهادي:** تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، 1992، تونس.

54. **عبد المطلب، محمد:** البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، القاهرة.

55. **عبد المطلب محمد-** : بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي،، ط 1، دار المعارف، 1993، القاهرة.

56. **اليوسفي، محمد لطفي:** الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس.

57. **مفتاح، محمد:** تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص ، ط 4 المركز الثقافي العربي، 2005، الدار البيضاء.

58. **بن عربي، محي الدين:** الديوان الكبير، مقدمة نواف الجراح، ط2، دار صادر، 2003، بيروت.

59. **بن عربي -** : ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، 1981، بيروت.

60. **بن عربي -** : رسائل ابن عربي، مقدمة محمد عبد الكريم النمري، ط2 دار الكتب العلمية، 2004، بيروت.

61. **سلطان، منير:** البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1986، مصر.

62. **سلطان منير:** البديع، تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية.

63. **عياشي، منذر**: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضري، 2002،

64. **ريفاتير، ميشال:** سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة، تر: فريال جبور غزول ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا.

65. **أبو زيد ، نصر حامد:** فلسفه التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء 1998، المغرب.

66. **أبو زيد** – : هكذا تكلم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2004، المغرب.

67. **أبو زيد** : النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط4، المركز الثقافي العربي، 2004، الدار البيضاء، المغرب.

68. **السد، نور الدين:** الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر.

69. **بليث، هنري:** البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ط2، أفريقيا الشرق، 1999، المغرب.

70. **كوربان، هنري:** الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، المغرب.

71. **بركات، وائل:** مفهومات في بنية النص، اللسانية الشعرية الأسلوبية التناصية، ط1، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، دمشق.

72. **يونس، وضحى:** القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006، دمشق.

73. **سامي، سحر**: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

74. **لوتمان، يوري**: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995، القاهرة.

75. **أبو العدوس، يوسف**: الأسلوبية الرؤيا والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، 2000، عمان.

بوحوش، رابح،اللسانيات وتحليل النصوص، ط1، جدار للكتاب العالمي، 2007، الاردن.

صمود حمادي، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، **ط1، الدار التنوسية للنشر، 1988، تونس.**

ديكرو أوزوالد وسشايفر جان ماري، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، ط2، المركز الثقافي العربي، 2007، الدار البيضاء.

المراجـع باللغة الفرنسية:

1. **Riffaterre Michael .:** Essais de stylistique structurale, trad. Daniel Delas, éd Flammarion, Paris.
2. **Jakobson Roman :** Essaie de Linguistique Générale, éd, de Minuit, 1970, Paris.
3. – **Questions poétiques**, Edition du Seuil, Paris.
4. **Eco Umberto:** De la littérature, tra: Myriem Bouzaher, ed Grsset, 2003, Paris.

الفهرست